Gabriella Micks La Regina

LE VERITÀ DI UNA MASCHERA

Il pensiero estetico di Oscar Wilde

CLUA

Gabriella Micks La Regina

LE VERITÀ DI UNA MASCHERA

Il pensiero estetico di Oscar Wilde

CLUA

Cooperativa Libraria Universitaria Abruzzese
Pescara, Via Galilei 15

Collana di saggi e testi
di Letterature Straniere
diretta da
Gabriella Micks La Regina
e Giovanni Riccioli

INDICE

PREMESSA

CAPITOLO I
L'IMPORTANZA (E IL RISCHIO) DI NON ESSERE SERIO — 11

CAPITOLO II
PRIME FORMULAZIONI ESTETICHE:
"THE ENGLISH RENAISSANCE OF ART" — 25

CAPITOLO III
LA VITA COME ARTE E L'ARTE COME VITA — 57

CAPITOLO IV
LA CRITICA COME (ANZI, MEGLIO DI) UNA "FINE ART" — 103

CAPITOLO V
ARTE E ANARCHIA: THE SOUL OF MAN UNDER SOCIALISM — 131

NOTE
NOTE CAPITOLO I — 175
NOTE CAPITOLO II — 178
NOTE CAPITOLO III — 186
NOTE CAPITOLO IV — 195
NOTE CAPITOLO V — 199

NOTA BIBLIOGRAFICA — 207

Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth.

"The Critic as Artist"

The truth of metaphysics is the truth of masks.

"The Truth of Masks"

Nelle opere dell'uomo, come in quelle della natura, degne d'attenzione sono soprattutto le intenzioni.

GOETHE, *I viaggi di W. Meister*

Alla memoria di mio padre

PREMESSA

Questo libro nasce da una prolungata e meditata frequentazione dei testi wildiani, specialmente i saggi in Intentions *(1891), nonché della sterminata critica che col tempo si è sedimentata sulla figura di questo geniale istrione, spesso oscurando fino a qualche anno fa involontariamente o meno (si veda la deliberata, insidiosa demolizione operata da André Gide nei riguardi di chi gli aveva insegnato molto più di quanto gradisse riconoscere) — l'importanza e la fondamentale serietà del suo pensiero. Ci si sta infatti accorgendo ormai da più parti che, come ha affermato Borges, Wilde in materia di arte e di letteratura ha "quasi sempre ragione", e del resto in un aforisma Wilde aveva detto che se si dice la verità prima o poi si viene scoperti. Come e perché il pensiero estetico di Wilde contenga alcune verità sulla natura dell'arte e della critica è quanto si spera di aver chiarito in questo studio, che iniziato come breve "paper" per un corso della scuola di perfezionamento ad Harvard, si è progressivamente sviluppato — la metafora vegetale ben s'accorda col titolo della collana in cui appare — per un processo di germinazione e di ramificazione dei riferimenti a vari autori, alla temperie culturale in cui Wilde è vissuto e che a sua volta ha contribuito in modo non sempre evidente a creare, ai critici sempre più numerosi.*

Ad un certo punto, però, mi sono accorta che la rete di rimandi e di riferimenti si andava sempre più estendendo, col rischio di soffocare l'intento iniziale che era quello di scavare sotto la scintillante superficie della scrittura wildiana — così irresistibilmente accattivante, ma anche più densa di quanto non possa

apparire a prima vista — per mettere in luce la solida struttura che la sottende, e cercare di chiarire le motivazioni e gli aspetti più significativi dell'estetica wildiana, ricostruendone la genesi e lo sviluppo in modo da non risolvere tale ricostruzione solo nelle sue fonti più o meno note o notorie, e neppure in generiche affermazioni della sua validità. Tali affermazioni vanno infatti sostanziate da un'analisi che dopo aver individuato i nodi centrali dell'estetica wildiana ne colga e ne spieghi le motivazioni, il significato e il valore, indicando in quale rapporto si collochi il pensiero di Wilde sia nel contesto in cui si è formato ed è stato formulato, sia in quello del nostro tempo.

Ho così accantonato con un certo rammarico buona parte dell'assai vasto materiale raccolto ed elaborato nel corso di parecchi anni, resistendo alla tentazione di seguire tutte le ramificazioni che via via si erano rivelate e concentrando l'attenzione su alcuni testi chiave — la prima conferenza americana, i dialoghi, "The Soul of Man under Socialism" — per seguire l'itinerario percorso da Wilde nella sua riflessione sui problemi che più lo interessavano e lo impegnavano, riflessione che si concreta in alcune formulazioni estetiche la cui fondamentale coerenza ed attualità mi sembrano ormai indubbie, e che rappresentano un contributo assai valido e spesso originale. Dopo aver analizzato come si sia venuto strutturando e precisando il pensiero estetico wildiano, ho cercato di darne un'interpretazione che tenendo conto della critica più avvertita esplorasse anche aspetti e possibili valenze cui finora a quanto mi risulta si era dato poco o nessun rilievo: come afferma Wilde, tutte le interpretazioni sono possibili e nessuna è definitiva.

Assai numerose le persone che mi hanno, in questi anni, incoraggiata a proseguire il mio lavoro ed in varia maniera aiutata: penso soprattutto a mio padre, purtroppo scomparso prima di poterlo vedere compiuto, ed a mia madre, che fra l'altro ha tradotto in italiano la prima stesura inglese. Voglio poi ricordare alcuni docenti di Harvard, come Jean Paul Russo (ora all'Università di Miami), ed italiani, primo fra tutti Agostino Lombardo, che nel lontano 1974 ne lesse la stesura "brevis" stimolandomi col suo giudizio positivo ed i suoi preziosi consigli ad ampliarla, rendendo così il mio studio del pensiero wildiano più completo ed organico; colleghi ed amici, come Mario Agrimi, Giovanna Capone, Giovanna Franci (autrice di due acuti e stimolanti saggi su Wilde), Carlo Pagetti — l'elenco potrebbe continuare, ma sarebbe troppo lungo.

"Last but non least": questo libro non sarebbe, forse, mai stato pubblicato se una piccola, ma efficientissima équipe *di amici, tutti miei brillanti ex-allievi — i dott. Giulia Pizzica, Antonella Altobelli, Paolo Di Giampaolo — non avesse rubato un mese alle meritate vacanze estive per aiutarmi a riordinare il materiale.*

Dire loro "Grazie" è troppo poco: ma mi conoscono bene e sanno che non amo usare frasi elaborate, così capiranno.

CAPITOLO I

L'IMPORTANZA (E IL RISCHIO) DI NON ESSERE SERIO

We live in an age when only the dull are treated seriously, and I live in terror of not being misunderstood.
"The Critic as Artist"

One should always be a little improbable.
"Phrases and Philosophies for the Use of the Young"

È noto come per molti decenni la critica abbia in genere liquidato l'opera di Oscar Wilde come irrimediabilmente "datata", irrecuperabile per la cultura contemporanea, pur riconoscendo al suo autore le innegabili doti di brillante e paradossale *causeur*. Anzi, anche queste doti si sono poi ritorte contro di lui, facendolo sembrare solo un abile *showman*, un funambolo verbale che si esibisce in virtuosistici salti mortali; ma, dicevano molti critici, il trapezio oscilla nel vuoto, si tratta solo di una superficie scintillante come i lustrini del costume di un acrobata: la sostanza, poca o nessuna.

Ci si dimenticava o peggio si ignorava con quanta deliberazione Wilde avesse costruito il suo personaggio di "dandy" e di irresponsabile dilettante, il che gli permetteva fra l'altro di contrabbandare sotto la copertura del suo *humour* irriverente e paradossale idee e teorie anticonformiste, potenzial-

mente o dichiaratamente sovversive rispetto a quelle correnti sostenute dallo *establishment:*

> To the world I seem, by intention on my part, a dilettante and dandy merely — it is not wise to show one's heart to the world — and as seriousness of manner is the disguise of the fool, folly in its exquisite modes of triviality and indifference and lack of care is the robe of the wise man. In so vulgar an age as this we all need masks[1].

Mito e simbolo di un'epoca[2], la figura di Wilde e la sua notoria vicenda biografica hanno continuato ad ipnotizzare commentatori e biografi, incapaci — si direbbe — di staccare gli occhi dal personaggio. La smisurata bibliografia biografica wildiana costituisce di per se' un interessante fenomeno: ma se dell'uomo si è detto certamente troppo, solo in anni recenti ci si è occupati con serietà dell'opera, rivisitandola da una prospettiva ormai (ma non sempre) finalmente libera dall'ottica deformante di un implacabile e sterile — anche se talvolta godibile — biografismo. Si veda ad esempio il volume di Philippe Jullian[3], divertente, pettegolo e superficiale, ricco di inesattezze ma povero di osservazioni critiche valide: eppure, vari studiosi lo hanno lodato e preso sul serio. Dopo aver letto libri del genere — e su Wilde se ne sono scritti tanti — vengono in mente le parole di una sua recensione a una (cattiva) biografia di Rossetti:

> ...it is just the sort of biography Guildenstern might have written of Hamlet. ...unless a biographer has something more valuable to give us than idle anecdotes and unmeaning tales, his labour is misspent and his industry mis-directed[4].

Se Wilde potesse leggere le dozzine di biografie, scandalistiche più che critiche, pubblicate su di lui, certo esclamerebbe "O my prophetic soul!", mentre invece si può pensare che gli sarebbe piaciuto il recentissimo *The Last Testament of Oscar Wilde* di Peter Ackroyd (1983), un abilissimo "imaginary por-

trait" che ricostruisce da documenti e scritti wildiani gli ultimi anni a Parigi: una biografia fittizia più plausibile e "vera", nella sua forma dichiarata di *pastiche* e di opera d'invenzione narrativa, delle tante biografie "serie" uscite a diecine.

Wilde non era poeta — gli mancava quel senso più o meno drammatico di fronte alla vita che è essenziale per la poesia anche se André Maurois ha affermato che è stato "un grand poète au sens le plus complet du mot, c'est à dire un créateur de mythes"[5]; non era grande narratore o drammaturgo — gli mancava quell'interesse umano che è condizione per la pluricentralità dei personaggi come esseri autonomi e vitali. I suoi veri, più autentici interessi erano quelli di un critico, soprattutto di un teorico dei problemi di estetica letteraria e artistica in cui rappresentò e contribuì a creare il particolare gusto del suo tempo, quel Decadentismo che dopo esser stato sommariamente liquidato per anni è stato di recente rivisitato e recuperato, non solo nel quadro della moda *retro* ma anche perchè se n'è cominciato a riconoscere l'importanza come un momento centrale nell'evoluzione delle arti moderne[6]. Se la sua estetica era in massima parte ovviamente una poetica, ciò non toglie che abbia colto delle verità estetiche, ne abbia dato delle formulazioni che hanno agito su poetiche diverse, talvolta anche opposte alle sue, e infine — cosa forse di rilievo anche maggiore — abbia anticipato alcune delle più significative e vitali tendenze dell'arte e della critica del nostro tempo. Anche molto dopo l'esaurirsi della moda culturale di cui era stato uno dei principali artefici e il rappresentante più in vista, Wilde mantiene infatti il suo ruolo, che è stato definito "indispensabile"[7], di precursore, ponendo e discutendo problemi tuttora attuali da una posizione talvolta sorprendentemente analoga a quella di artisti e critici del '900, figure di punta sia nell'avanguardia modernista che nel panorama culturale del nostro tempo, quali ad esempio William Butler Yeats,

André Gide, Jean Cocteau — nei quali vi sono tracce evidenti e documentabili di un diretto influsso wildiano[8] — Proust, Picasso, Joyce, T.S. Eliot, Wallace Stevens, Susanne Langer, Northrop Frye, Roland Barthes ed altri ancora.

Le anticipazioni ed i paralleli che si possono trovare senza troppa difficoltà tra le affermazioni wildiane e quelle di questi importanti letterati, artisti e filosofi dell'arte del nostro secolo confermano infatti l'importanza del contributo — sia diretto che indiretto — di Wilde sulla cultura novecentesca: anche se alcuni (ad esempio André Gide e Yeats) non hanno riconosciuto o hanno minimizzato il loro debito verso di lui (per ragioni facilmente comprensibili), ed anche se altri sono giunti alle medesime formulazioni seguendo un itinerario intellettuale indipendente, è infatti indubbio, come è stato affermato da D. May, che Wilde "per vie scarsamente riconosciute, su questioni di arte e letteratura, sia uno di quelli che hanno dato al XX secolo la sua voce".

Wilde era — com'è noto — un meraviglioso, affascinante conversatore, che alternava ad uno scintillio inesauribile di brillanti paradossi improvvisate parabole non prive di poesia: lo attestano, fra molti, artisti ed intellettuali come Morris, Shaw, Gide e Yeats. Ora, è proprio sfruttando la sua stregonesca abilità di conversatore sempre sul filo di un vivacissimo *humour* satirico, che Wilde riuscì a comporre *The Importance of Being Earnest,* raffinata, sofisticatissima farsa, concordemente considerata fra le migliori commedie del teatro inglese, dall'intreccio volutamente inverosimile, anzi assurdo, con personaggi la cui inconsistenza era scontata e che erano nel gioco stilizzato dei loro incontri pretesto per una serie di battute di irresistibile comicità. In questa abilità di giocoliere che fa volteggiare in aria, sostenute dal suo soffio, una miriade di bolle di sapone iridescenti, Wilde è veramente insuperabile. La commedia però non è solo un puro *divertissement,* in quanto il suo

autore, creando un contrasto tra l'impeccabile, sofisticatissima superficie verbale e l'assurdità dell'azione, rivela indirettamente, in un gioco sottile e abilissimo, la povertà spirituale e il vuoto della società contemporanea, come hanno rilevato il Bentley ed altri studiosi.

Anche trattando il solo argomento che veramente e seriamente lo interessava, quello della teoria dell'arte, nei due dialoghi "The Decay of Lying" e "The Critic as Artist" ristampati in *Intentions*[9], Wilde ci ha dato, nei modi della finzione scenica (c'è un accenno all'ambiente in cui si svolgono e una parvenza di azione), due brillanti versioni scritte delle sue conversazioni che — come anche in questo caso — erano più che altro degli affascinanti monologhi. L'antagonista serve quasi unicamente a mettere in rilievo l'audacia delle tesi wildiane: pronto a cedere solo con qualche lieve riserva, ha anche la funzione di giustificare quel tono di *causerie* ricca di spunti paradossali e di umorismo che fa di questi dialoghi polemici un *unicum* nella letteratura inglese (e non solo inglese). Nonostante qualche passo di prosa suntuosa, ingioiellata secondo il gusto decadente, di tipo flaubertiano, *à la manière* di certo Pater — Wilde, ogni tanto, non resiste alla tentazione di far mostra di bravura anche come prosatore squisito — lo *humour* e una certa dose di autoironia, che smussa anche l'evidente forzatura di alcuni paradossi, rendono questa esposizione della teoria estetica wildiana godibilissima alla lettura. Si spiega così la diffusione delle *Intentions,* in cui — secondo l'autorevole giudizio del severo Pater — Wilde continua, forse più di ogni altro scrittore, la brillante opera critica di Arnold[10], e la loro azione sui letterati e ancor più sugli artisti, molti dei quali ignoravano allora l'opera critica di Baudelaire e la corrispondenza di Flaubert.

Anche quando in Inghilterra il movimento decadente venne improvvisamente messo al bando e rimosso dalla consapevo-

lezza dei contemporanei dopo il processo e la condanna di Wilde nel 1895 , l'influenza dei suoi scritti continuò ad agire potentemente sul gusto europeo, specialmente in Francia ed in Germania[11]. Così *Salomé,* proibita in Inghilterra, viene rappresentata in Francia, protagonista la più grande attrice del tempo, la "divina" Sarah Bernhardt: sarà poi musicata da Strauss con grande successo, e tradotta in tutte le lingue moderne[12]. Anche le poesie wildiane — che nonostante la critica giustamente avversa ebbero un discreto successo in Inghilterra, con cinque edizioni dopo la prima del 1881 — trovarono grande favore in Germania (forse perchè, come affermava causticamente Shaw, il pubblico tedesco non conosceva bene i poeti da cui erano state imitate). Ancora ai primi del '900, ci dice un critico, le vetrine di tutte le librerie tedesche erano piene dei libri di Wilde; specialmente numerose le copie del *De Profundis. Intentions* furono d'altra parte tradotte in varie lingue europee, come del resto quasi tutte le sue opere. Il volume fu accolto da recensioni unanimemente favorevoli, ed una seconda edizione venne pubblicata nel 1894. *Intentions* ebbe grande successo, oltre che in Europa, negli Stati Uniti, e la nota saggista Agnes Repplier pubblicò sulla *North American Review* un articolo in cui indicava la raccolta wildiana come "miglior libro dell'anno", concludendo che questo tipo di critica era quello che "crea l'atmosfera intellettuale di un'epoca".

In Italia la fortuna di Wilde fu grande fino all'avvento del Futurismo; piú tardi, tuttavia, d'accordo con la critica inglese che si era mostrata completamente negativa nei confronti di tutta l'opera wildiana, anche in Italia i critici, tranne rare eccezioni, la giudicarono con molta severità, senza risparmiare nemmeno le *Intentions,* che peraltro sono state giudicate "importanti" da Mario Praz, forse il più severo di tali critici: adesso però anche da noi vi è un rinnovato interesse ed apprezzamento

per l'opera di Wilde da parte di alcuni studiosi come Masolino D'Amico e Giovanna Franci[13].

La scarsa considerazione degli addetti ai lavori per *Intentions* era stata probabilmente dovuta al tono frivolo con cui Wilde espone la sua estetica e la sua poetica: ma il tono *dégagé,* la girandola di paradossi facevano parte della strategia adottata da Wilde nella sua polemica contro il filisteismo della borghesia e contro il "carlylismo estetico" come lo ha definito L. Anceschi[14], che soffocavano la libertà di nuove forme artistiche svincolate dal gretto moralismo o dal didatticismo imperanti. I paradossi, sempre "pericolosi", come affermava lui stesso, sono inoltre lo strumento privilegiato per giungere ad una visione anticonvenzionale di certi problemi e intuire così possibili risposte o soluzioni diverse, nuove, cogliendo verità insospettate: per Wilde, "the way of paradoxes is the way of truth. To test Reality we must see it on a tight-rope. When the Verities become acrobats we can judge them"[15].

Il Wellek, che dedica a Wilde una diecina di pagine della sua monumentale *Storia della critica moderna* (concludendo con un giudizio nel complesso negativo), riconosce che in questo "bisogna prenderlo sul serio anche se non alla lettera", perchè tale apparente gioco

> getta luce improvvisa su questioni che un'argomentazione logica in cui i pro e i contro siano coscienziosamente soppesati finisce col lasciare nel buio. Tuttavia, sia il paradosso che il gioco acrobatico sono espedienti a doppio taglio: possono diventare automatici e persino meccanici, oscurando così la verità di molte idee originali. Vi è comunque un solido lavorio intellettuale sotto la luccicante superficie della prosa di Wilde, un abile gioco mentale, una pronta intuizione di molte verità[16].

Una delle ragioni che hanno impedito per molto tempo di prendere sul serio il pensiero di Wilde è stata l'accusa di plagio, che in parte è giustificata. Aveva cominciato Whistler,

i cui rapporti amichevoli con Wilde (che ne ammirava moltissimo la pittura ma anche l'atteggiamento iconoclasta ed alcune idee — che Whistler aveva a sua volta assorbito durante il suo soggiorno parigino — come l'isolamento dell'artista e la superiorità dell'arte sulla Natura) si erano andati progressivamente raffreddando dopo i successi riportati dal suo giovane protetto nei salotti e come conferenziere. Il discepolo oscurava il maestro che non era certamente uomo da tollerare una simile impertinenza, anche se Wilde continuava a mostrarsi pieno di riguardi verso di lui. Ha inizio così una lunga polemica, dapprima solo una gara di battute: ma nella famosa "Ten O' Clock Lecture" del febbraio del 1885[17] Whistler sferra una violenta offensiva contro l'"esteta e dilettante" Wilde (pur senza nominarlo), prendendo soprattutto di mira la sua attività in favore del movimento per la diffusione della bellezza e dell'arte, movimento da cui il pittore voleva dissociarsi, proclamandone con corrosivo sarcasmo l'inanità.

Wilde replica esprimendo il suo dissenso con garbato, malizioso *humour* privo di asprezza, in una recensione della "Conferenza delle dieci" e in un altro articolo[18]: è da questo momento che i rapporti fra i due si guastano irrimediabilmente, specie dopo che Whistler fa pubblicare sulle riviste "The World" (17 novembre 1888) e "Truth" (2 gennaio 1890) due violente invettive contro Wilde, accusato esplicitamente di plagio, e cioè di aver rubacchiato idee del pittore per le conferenze tenute in provincia e soprattutto per quella del 1883 agli studenti dell'Accademia di Belle Arti, dove effettivamente l'apporto delle idee whistleriane appare evidente. Wilde però non aveva mai fatto mistero di aver chiesto aiuto all'amico per questa conferenza che non aveva avuto il tempo di preparare, e comunque — anche se con la solita disinvoltura utilizzò i suggerimenti ricevuti senza menzionare la fonte — la concluse con un elogio iperbolico di Whistler presentato come il prototipo dell'artista autentico, un "maestro di tutti i tempi" le cui opere "sono una gioia per sempre".

A distanza di anni tuttavia, il ricordo dell'omaggio non fu sufficiente a placare il crescente risentimento di Whistler, che sparò a zero su Wilde accusandolo di vacuità e di parassitismo intellettuale, e affermando con divertente cattiveria che il giovane esteta aveva fatto proprio il noto motto molieriano, trasformandolo in "je prends *son* bien où je le trouve". Per Whistler quindi Wilde non si limitava, come Molière, ad assimilare ciò che di congeniale trovava negli autori del passato ma copiava semplicemente quanto gli faceva comodo. Ciò non sembra tuttavia giusto ad un esame obiettivo, e prima di definire Wilde un plagiario puro e semplice, bisognerebbe dimostrare che non riesce a costruire niente di suo: altro è infatti individuare singole parti analitiche imitate, e altro giudicare che cosa Wilde ha scelto, affermandone la validità.

Resta da esaminare, per l'argomento che ci interessa, e cioè il pensiero estetico, se le opere critiche altro non siano che un mosaico senza una loro struttura originale. Certo nel suo scritto giovanile, il testo della prima conferenza americana, che non volle mai pubblicare[19] ci sono, senza menzione della fonte, interi passi che presentano poche variazioni rispetto al testo da cui sono stati tratti. Ma l'intento di Wilde era in quel caso di propagandare in America quello che chiamava il rinascimento inglese dell'arte, e di cui riesce a sintetizzare i caratteri essenziali nel breve arco di una conferenza. Anche nelle *Intentions*, che sono state definite forse il più importante monumento teoretico dell'Estetismo[20] dove Wilde ha acquistato una sua fisionomia stilistica, una minima astuzia avrebbe potuto facilmente mascherare certe derivazioni o riecheggiamenti da autori ben noti agli intellettuali europei del tempo. Infine, il brillante saggista avrebbe potuto anche, onestamente, citare le fonti

in nota, trasformando però così una scintillante *causerie* in un sussiegoso saggio accademico.

Pur non volendo certo porre Wilde sullo stesso piano di Coleridge e di Baudelaire, si può tuttavia osservare del primo che i plagi, attentamente enumerati dai critici per quanto riguarda il suo pensiero filosofico, sono imponenti: perfino Wilde, con tutta la sua impudenza, non è mai arrivato a leggere come sua una conferenza integralmente tradotta dal tedesco[21]. Baudelaire, da parte sua, cita apertamente le proprie fonti: Poe, De Maistre, Delacroix, Gérard de Nerval, Swedenborg, Coleridge (per quanto ne citi un passo attribuendolo alla spiritista inglese Mrs Crowe), Diderot, etc. Bisogna certo riconoscere l'importanza delle scelte compiute e l'originalità di alcune sue idee, ma anche che, se si togliesse tutto quello che appartiene a questi autori, la sua estetica si ridurrebbe a ben poco. Quello che appare invero inesplicabile — per quanto affermasse che una misteriosa affinità lo legava all'anima di Poe — è che desse per sue intere pagine che aveva invece tradotto dal Poe stesso. Altrove, ripetendo questo plagio, chiese addirittura ai lettori il permesso di "citarsi": ma Valéry, che sottolinea la cosa, ne trova anche una giustificazione persuasiva[22].

Certo, Mario Praz ha ragione quando si domanda[23] quante siano, "dopotutto, le fonti primigenie, le *Urquellen* a cui non si conoscono precedenti" nel campo dell'arte e, si può aggiungere, in quello dell'estetica, mentre Wilde, dal canto suo, afferma: "Dans l'art comme dans la nature on est toujours fils de quelqu'un"[24]. Wilde usa la citazione per concludere alcune osservazioni sull'originalità in arte:

> The originality ... which we ask from the artist, is originality of treatment, not of subject. It is only the unimaginative who ever invents. The true artist is known by the use he makes of what he annexes, and he annexes everything. ... True originality is to be found rather in the use made of a model than in the rejection of all models and masters[25].

Si potrebbe osservare che si tratta, da parte di Wilde, di una nuova manovra di copertura — curioso che anche T. S. Eliot,pure accusato di scarsa originalità, in *The Sacred Wood* si esprima in proposito più o meno negli stessi termini — di una giustificazione teorica del plagiarismo wildiano talvolta si direbbe quasi patologico (si pensi ai *Poems*), e che comunque tale giustificazione non è applicabile al campo dell'estetica: e probabilmente, si avrebbe in parte ragione. In parte, ma non del tutto: infatti, sia pur facendo uso di uno spiritoso paradosso che sembra trasformare l'intero passo in una futile *boutade,* Wilde qui, contrapponendosi al concetto romantico di ispirazione originale e individuale, fa un'interessante anticipazione di una posizione critica moderna, per cui si studiano come fa lo Ellmann, senza scandalizzarsi o pronunciare moralistiche condanne, appunto gli "espropri" e le "spoliazioni" che i poeti (e i grandi poeti, come Yeats, non solo i mediocri) con serena improntitudine e manifesta arroganza compiono in territorio altrui[26]. Ciò non toglie che i plagi wildiani, o "espropri" che siano, esistano anche negli scritti estetici (per quanto, lo ripetiamo, siano soprattutto numerosi ed evidenti nelle conferenze giovanili, da Wilde stesso tenute in poca considerazione), costituendo un felice terreno di caccia per numerosi critici, in massima parte tedeschi[27]. Resta comunque il fatto che se si può dire, sebbene ciò non sia del tutto vero, "Nihil est in Wilde quod prius non fuerit in Pater, Arnold, Whistler, Poe, Baudelaire, etc.", si deve aggiungere "nisi Wilde ipse". La sua opera critica, in cui ricompone — unificandole in un sistema coerente — le idee "rubate" con tanta disinvoltura, è stata paragonata dal Jackson ad una "nuova e complessa bevanda", un cocktail con un suo sapore frizzante e originale anche se un conoscitore può riconoscere i vari ingredienti che

la compongono: Anche A. Ojala osserva in proposito che "Senza dubbio ci sono ancora critici che sostengono che le idee presentate da Wilde in *Intentions* sono solo "monete riconiate" [l'espressione era stata usata dal Ransome], ma dovrebbero ricordarsi che il valore dipende dalla coniatura"[28]. Questa caratteristica "qualità wildiana", di cui parlano alcuni critici[29] non è però soltanto data dalla sua incontestabile ed incontestata abilità di manipolatore di idee e paradossi, o dallo *humour* che pervade la formulazione della sua estetica: è soprattutto, ci pare, conseguenza della sua capacità di rielaborare e sviluppare idee e concetti in una sintesi dialettica che ha una sua originale struttura lucidamente costruita e logicamente motivata.

CAPITOLO II

PRIME FORMULAZIONI ESTETICHE: "THE ENGLISH RENAISSANCE OF ART"*

They are only the elect to whom beautiful things mean only Beauty.
The Picture of Dorian Gray
"Preface"

"The English Renaissance of Art" (1882), la prima delle conferenze che Oscar Wilde tenne nella sua clamorosa *tournée* americana, è uno scritto di scarso valore letterario[1], ma di notevole interesse quale documento delle sue idee in questo periodo di formazione, in cui stimolato da vari influssi, andava elaborando quelle tesi estetiche che poi troveranno più complessa e originale espressione nei due dialoghi delle *Intentions*[2] e in altri scritti.

Nonostante le poco lusinghiere premesse — le conferenze erano state organizzate sulla scia del successo della commedia musicale *Patience,* spiritosa satira delle pose estetizzanti del giovane poeta — Wilde riuscì nell'intento di far conoscere l'e-

* Questo capitolo è apparso col titolo *Prime formulazioni estetiche di Oscar Wilde: "The English Renaissance of Art"* in "Itinerari" (n.s.) XIX, n. 1-2, aprile-agosto 1980, pp. 123-53.

stetismo in America come un vero e proprio movimento di rinnovamento nel campo delle arti, imponendo la propria concezione e presentandolo come, appunto, la rinascenza inglese dell'arte. Proposito di Wilde è inoltre incitare il pubblico americano a modificare la propria *forma mentis* attivistica e utilitaristica in modo da imparare ad apprezzare i valori della cultura e dell'arte. Pur restando esteriormente fedele al suo personaggio, Wilde non mira a *épater les bourgeois* ma piuttosto ad apparire un teorico serio, ricco di vasta cultura[3], che espone e interpreta un grande movimento artistico e letterario inglese. Il tono non è impertinente come ad es. nei dialoghi: qualche paradosso è necessario a mettere in rilievo la novità di quanto espone, ma Wilde evita la forma epigrammatica e tratta con una certa prudenza il problema del rapporto tra arte e morale. D'altra parte, non vuole presentare l'Inghilterra come un modello ma tiene a dimostrare che anche in patria il movimento estetico doveva combattere contro l'inerzia spirituale e la stupida sufficienza dei filistei. Come dirà a proprosito dell'accoglienza riservata dal grosso pubblico ai preraffaelliti nelle prime fasi della loro attività,

> To know nothing about their great men is one of the necessary elements of English education. ... In England, then as now, it was enough for a man to try and produce any serious beautiful work to lose all his rights as a citizen[4].

La "rinascenza" di cui parla Wilde era un vasto movimento, soprattutto artistico ma anche letterario, che aveva illustri rappresentanti specialmente nel campo delle arti decorative e che si era venuto sviluppando nel corso degli Anni '70 e avrebbe raggiunto la sua massima diffusione intorno al 1885. Tuttavia l'"Aesthetic Movement", non essendo stato formalmente fondato da un gruppo di artisti con un loro manifesto, non costituiva una vera e propria scuola organizzata, e questa vigorosa corrente di reazione contro l'arte e la letteratura dell'*establishment* vittoriano, che riuscì a creare un gusto sempre più diffuso, appariva in questi anni ai benpensanti soprattutto come una moda lanciata da un gruppo di giovani snob da non prendersi sul serio, come dimostrano i ripetuti e talvolta violenti attacchi satirici di cui fu bersaglio.

Nella conferenza Wilde si propone dunque di far conoscere la vera natura e la serietà del movimento, per il grosso pubblico indissolubilmente associato alle caricature del *Punch* e a popolari canzonette e commedie umoristiche[5]. Al tempo stesso vuole avere il merito di essere il primo storico, e come tale espositore delle idee dei maggiori protagonisti[6], ma anche il sistematore e l'unificatore della nuova corrente. Così mentre cita i poeti e gli artisti che ne sono i rappresentanti più significativi, evita di parlare degli autori di opere critiche e di teorie estetiche che gli hanno fornito il materiale per la sua costruzione teoretica, per non passare da puro espositore. Nomina Ruskin, ma fa solo brevi citazioni di Swinburne, la cui diffusione dell'opera e del pensiero di Baudelaire in Inghilterra ebbe grandissima importanza[7], e non fa mai il nome di Walter Pater, a cui deve la parte essenziale del suo pensiero e di cui riporta alla lettera intere frasi.

La conferenza-manifesto si può dividere in tre parti di quasi eguale ampiezza. Nella prima parte Wilde cerca di determinare le caratteristiche essenziali del movimento, indicandone i protagonisti; nella seconda esamina prima il carattere dell'attività poetica e poi considera particolarmente e separatamente, a scopo espositivo, il carattere dell'argomento, ossia del soggetto dell'opera d'arte, concludendo con la considerazione della identità di forma e contenuto, secondo il pensiero di Pater. La terza parte della conferenza è quella esortativa e riguarda il valore dell'arte nella vita individuale e sociale, considerata anche come generatrice di maggiore unità fra le nazioni.

Wilde, traccia il manifesto dell'estetismo cui dà un carat-

tere e una importanza nazionali, storicizzandolo sotto il nome di rinascimento inglese dell'arte che, come quello italiano del secolo XV, investe non solo l'arte ma anche la vita: è un movimento che si può dire classico per il desiderio di una vita più bella e aggraziata, per la sua esclusiva attenzione alla forma e per la chiarezza, il vigore e la calma contenuta; romantico per la ricerca di nuovi argomenti poetici, nuove forme d'arte, la varietà espressiva e il mistero della sua visione. Dopo un'infelice digressione storica, per cui sembrerebbe che già al primo romanticismo inglese si potesse far risalire in qualche modo questa rinascita, Wilde ne fissa poi il vero e proprio inizio al principio della seconda metà del secolo XIX, coi Preraffaelliti[8]. Di questi però, e così di tutto il movimento è precursore Keats, nel quale lo "exquisite spirit of artistic choice" essenziale per la poesia, che mancava secondo Wilde a Byron e a Wordsworth, "seemed to have been incarnate"[9]. In Keats, Wilde rileva le caratteristiche essenziali proprie dell'estetismo: "the calmness and clearness of his vision, his perfect self-control, his unerring sense of beauty and his recognition of a separate realm for the imagination" e "the tendency to value life for the sake of art", fanno del poeta il vero precursore di questo "rinascimento"[10].

Non furono soltanto il sontuoso decorativismo e la sensualità delle opere giovanili, o la sensibilità già decadente della "Belle Dame Sans Merci" e dell'incompiuta "Ode to Melancholy" a fare di Keats nella seconda metà del secolo il poeta prediletto, il maestro e l'ispiratore di Rossetti, Swinburne, Wilde, Symons e altri artisti: anche le grandi Odi, soprattutto "To a Nightingale" e quella "On a Grecian Urn" (ammiratissima da Wilde), col loro senso pessimistico della vita e l'esaltazione dell'arte e della bellezza, si prestano ad un'interpretazione estetizzante, come pure il famoso primo verso dell'*Endymion*. Ma è specialmente nell'epistolario di Keats, espressione asistematica e tuttavia lucidissima della sua poetica, e da cui Wilde cita direttamente due volte nel corso della conferenza[11] che l'estetismo inglese trovò e ritrovò i punti essenziali della teoria dell'arte per l'arte: oltre agli aspetti menzionati da Wilde nei passi che si sono citati, si deve infatti aggiungere fra l'altro la svalutazione dell'intelletto raziocinante, del processo discorsivo per raggiungere l'assoluto, la famosa definizione del carattere del poeta, di cruciale importanza per il rapporto arte — morale, e il concetto dell'impersonalità dell'artista:

> ...the poetical Character itself,... it is not itself—it has no self—it is every thing and nothing. It has no character—it enjoys light and shade;...It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher, delights the camelion Poet[12].

Importantissima come anticipazione della teoria dell'autonomia dell'arte è anche la lettera a Shelley, in cui a proposito del dramma *The Cenci*, si nega recisamente che la poesia debba proporsi un qualsiasi fine, sia pure nobilissimo, che le sia estraneo:

> There is only one part of it [*The Cenci*] I am judge of; the Poetry, and dramatic effect, which by many spirits now a days is considered the mammon. A modern work it is said must have a purpose, which may be the God — *an artist* must serve Mammon — he must have "self-concentration" selfishness perhaps. You I am sure will forgive me for sincerely remarking that you might curb your magnanimity and be more of an artist[13].

È quindi giusto trovare in Keats, come fa Wilde (nelle cui opere ricorrono molti echi delle lettere del poeta), le necessarie premesse dell'estetismo, anche se egli stesso non fu (o non fu soltanto) un esteta: "Padre dell'estetismo, il Keats non è un'"esteta", dirà Mario Praz[14], mentre il Leavis osserva che "noi stessi e non solo i preraffaelliti e gli esteti possiamo vedere in lui (se riusciamo anche a vederci qualcosa di più) il gran-

de Esteta — l'unico Esteta di genio "[15]. Quel "qualcosa di più" che sfuggiva agli esteti è il senso profondo della vita in tutti i suoi aspetti, "l'amore del bene e del male", l'umana comprensione per la dolorosa condizione dell'uomo, che per Keats è indispensabile alla creazione della poesia più alta e che solo si raggiunge (si veda la seconda versione, incompiuta, di *Hyperion*) dopo che il poeta ha saputo identificarsi con l'umanità. Sfuggiva anche, o non era messo in rilievo, quel senso di tragica ma pur serena malinconia di fronte alla fugacità del tempo, nel cogliere l'eterna bellezza in quell'istante — la caduta di una goccia — che è la vita.

Quando scrisse la conferenza-manifesto, Wilde era tutto imbevuto delle idee fondamentali di Pater, di cui ritrova la prima radice in Keats (si pensi alla "Conclusion" di *The Renaissance*)[16]. Anche uno dei punti essenziali della posizione di Wilde, la negazione di ogni trascendentalismo, cioè di quella metafisica coleridgiana combattuta da Pater, è già presente in Keats. Scrive Wilde:

> ...the spirit of transcendentalism is alien to the spirit of art. For the artist can accept no sphere of life in exchange for life itself. For him there is no escape from the bondage of the earth: there is not even the desire to escape[17].

Ma è vera solo in parte l'affermazione che la conferenza di Wilde non sia che la divulgazione del pensiero di Pater, anche perché egli ha cercato di conciliare l'individualismo di quest'ultimo con la socialità di Ruskin e di Morris[18].

Nel sottolineare giustamente in Keats il precursore dei Preraffaelliti, Wilde non pensa tanto al primo gruppo, che pure già ammirava il poeta e aveva iniziato la rivolta contro il convenzionalismo accademico con l'autorevole appoggio di Ruskin, quanto al secondo, formatosi quando William Morris e Burne-Jones, studenti a Oxford, erano entrati in contatto con Rossetti, che diventa loro amico e maestro, decidendo di dedicarsi alla pittura e partecipando sotto la sua guida all'esecuzione degli affreschi della Union Hall di Oxford (1857). Già della "Pre-Raphaelite Brotherhood" originaria, i cui maggiori esponenti erano stati Rossetti, Holman Hunt e Millais, Wilde loda il proposito di dare alla creazione artistica "a deeper spiritual value as well as a more decorative value", ma aggiunge che si deve a Morris se al ruskiniano realismo antiaccademico di Holman Hunt venne sostituito "a more exquisite spirit of choice, a more faultless devotion to beauty, a more intense seeking for perfection"[19]. Wilde esalta Morris ("a master of all exquisite design and of all spiritual vision") perchè quest'artista ha compreso che "the close imitation of Nature is a disturbing element in imaginative art"[20]. Quest'osservazione è importante, perchè mentre anticipa la posizione antimimetica sostenuta in "The Decay of Lying", rivela già chiaramente l'opposizione che il pensiero di Wilde andava maturando nei confronti delle dottrine di Ruskin, opposizione che trova la sua netta e motivata espressione in "L'Envoi", saggio di poco posteriore alla conferenza.

La parte espositiva di "The English Renaissance of Art" si chiude così con l'esaltazione di Morris, del quale si lodano inoltre la precisione e la chiarezza di linguaggio e di visione in poesia: poco più avanti, Wilde menzionerà *The Earthly Paradise*, il lunghissimo poema morrisiano in cui leggende classiche e nordiche rivissute attraverso una visione medievaleggiante intessono un variopinto, suggestivo arazzo riccamente decorativo, come opera esemplare di quello "squisito spirito di scelta artistica" caratteristico di ogni grande poesia. Ma quel che a Wilde preme sottolineare è soprattutto che all'azione di Morris si deve "the revival of the decorative arts by which he has given to our individualised romantic movement the social idea and the social factor also"[21]. Per tracciare i caratteri essenziali dell'Aesthetic Movement e indicarne precursori e prota-

gonisti, a Wilde è sufficiente quest'introduzione molto sommaria, in cui non si parla né dell'accostamento di Swinburne a Rossetti[22], né di quello di Walter Pater[23] allo stesso Swinburne, contatti questi di fondamentale importanza per lo sviluppo della nuova estetica[24]. Caratteristico del taglio che Wilde ha dato al suo argomento nella conferenza è inoltre il fatto che non parli mai dei nuovi mondi poetici o pittorici legati a un particolare modo di sentire in antitesi all'*ethos* inglese del tempo — quella fusione di sensualità e misticismo che è caratteristica della poesia come della pittura dei preraffaelliti. Ad esempio, troviamo solo rapidi accenni alle opere di Burne-Jones, di cui Wilde aveva già parlato con ammirazione nel '77, uno brevissimo alle sue "dame e cavalieri" in cui si rivela lo squisito spirito di scelta dell'artista, e un altro che sottolinea semmai la dimensione mistica, e non quella sensuale, della sua ispirazione:

> I remember once, in talking to Mr Burne-Jones about modern science, his saying to me: "The more materialistic science becomes, the more angels I shall paint: their wings are my protest in favour of the immortality of the soul"[25].

Ma la tematica francamente sensuale di D. G. Rossetti e il senso di mistero e quasi di sogno che il poeta ha della vita non vengono messi in rilievo; anche di Swinburne, che pure viene citato più volte e che aveva, secondo quanto scriverà Wilde nel 1889 (all'inizio di un'importante recensione, nel complesso fortemente critica, dei *Poems and Ballads, Third Series*)[26] infiammato "by a volume of very perfect and very poisonous poetry" gli animi dei giovani intellettuali negli anni cruciali per la genesi del movimento estetizzante, Wilde tace nella conferenza-manifesto l'aspetto di violenta provocazione e di sfida alle convenzioni moralistiche vittoriane.

Wilde, quindi, tracciando il quadro del movimento non accentua, in questo primo scritto, l'aspetto esplicitamente im-

moralistico di questa nuova corrente, che sulle orme di Gautier e di Baudelaire rivendicava un'assoluta libertà nel trattare ogni argomento, anche anzi meglio se scabroso. Si limita invece, come si vedrà, a proclamare genericamente l'indipendenza dell'arte dalla morale, mentre dei maggiori esponenti preraffaelliti espone con una certa ampiezza e loda ripetutamente le innovazioni tecniche: è proprio da quest'aspetto della loro arte che riprende lo spunto per la seconda parte, teorica, della conferenza-manifesto. È curioso osservare, d'altra parte, che lo stesso Wilde in genere non fa uso di quella spregiudicata libertà — che difende con tanta energia in sede teorica — nelle sue opere creative: ad esempio il *Dorian Gray,* concordemente considerato il classico del decadentismo edonistico in Inghilterra, e che tanto scandalizzò i benpensanti del tempo (è noto che durante il processo il romanzo venne acquisito agli atti dell'accusa), nonostante l'aggressivo immoralismo teorizzato negli epigrammi che ne compongono la prefazione, è singolarmente privo di descrizioni audaci, e le peccaminose attività di Dorian vengono velate con una discrezione quasi dickensiana. È solo nella *Salomé,* composta nel '91 a Parigi dove Wilde subisce più direttamente le sollecitazioni del clima letterario ed artistico decadente, che si fa più esplicito nel raffigurare un erotismo morboso ed estenuato, talvolta frenetico: altrimenti, avrebbe potuto dire "Proba est nobis pagina".

Presentato il suo argomento nelle pagine che si sono analizzate, Wilde passa ora ad esporre con chiarezza i principi informatori del nuovo movimento. Qui, invertendo l'ordine di esposizione, è importante rilevare la netta opposizione (di origine baudelairiana) di Wilde a quella rivendicazione della facoltà emotiva che si era affermata nel primo romanticismo in antitesi all'intellettualismo astratto settecentesco e, quindi, l'opposizione al sentimentalismo effusivo. L'espressione immediata non è poesia:

The simple utterance of joy is not poetry any more than a mere personal cry of pain, and the real experiences of the artist are always those which do not find their direct expression but are gathered up and absorbed into some artistic form which seems, from such real experiences, to be the furthest removed and the most alien[27].

L'arte, la poesia, non sono tali né per una visione intellettuale, né per un'emozione appassionata, ma per la forma, e dopo aver citato Baudelaire Wilde così conclude:

The entire subordination of all intellectual and emotional faculties to the vital and informing poetic principle is the surest sign of the strength of our Renaissance[28].

Per quanto riguarda la tecnica, Wilde osserva che le grandi epoche nella storia dello sviluppo di tutte le arti sono state epoche non di maggior sentimento o di entusiasmo per l'arte, ma anzitutto e specialmente di nuovi perfezionamenti tecnici, come l'uso di nuovi materiali in scultura e pittura[29]. Lo stesso avviene per la poesia con i nuovi metri introdotti in Inghilterra da D. G. Rossetti e da Swinburne. Così nell'elaborazione del materiale (pietra, colore, suoni e parole) si rivela l'importanza del materiale medesimo che ha in sé qualità sue proprie, "entirely satisfying to the poetic sense and not needing for their aesthetic effect any lofty intellectual vision, any deep criticism of life or even any passionate human emotion at all"[30].

Messa in chiaro così l'importanza della tecnica e del materiale su cui l'artista lavora, Wilde passa a trattare il problema delle condizioni della produzione artistica, in cui l'immaginazione deve essere sotto il lucido controllo critico dell'artista. Wilde accenna all'interesse che tale problema ha suscitato in vari pensatori e artisti, da Platone a Leonardo, da Schiller a Goethe e a Poe, di cui loda "The Philosophy of Composition" sottolineandone l'influsso in Francia; a proposito di Wordsworth, osserva che la sua definizione come "emotion recol-

lected in tranquillity" può essere considerata come l'analisi di una delle fasi attraverso le quali deve passare ogni opera creativa. Già in questo scritto Wilde nega, sia pure in forma assai attenuata e indirettamente, il concetto romantico di ispirazione e di poesia come effusione incontrollata di sentimento, come poi farà in modo più articolato in "The Critic as Artist"[31].

Ancora una volta il processo poetico gli appare esemplarmente descritto — e realizzato — da Keats, che in una lettera (citata da Wilde) esprime la speranza di aver sostituito al "poetic ardour and fire" delle prime composizioni (la lettera è del settembre 1819) "a more thoughtful and quiet power". "I want to compose without this fever", aggiunge il poeta[32]: questa "febbre" viene chiaramente (e giustamente) interpretata da Wilde come il momento in cui l'immaginazione, intrisa di emotività, non è ancora controllata, dominata, decantata dal poeta, lucido, distaccato, padrone di sé, artefice e non vate.

Sempre in questa seconda parte della conferenza, Wilde esamina un altro punto fondamentale della sua concezione estetica: "We have seen the artistic spirit working... now I would point out to you its operation in the choice of subject"[33], cioé del contenuto dell'opera d'arte. Questa distinzione tra forma e contenuto è implicitamente ammessa da Wilde solo dal punto di vista di un'analisi astratta: alcuni anni più tardi, infatti, chiarirà:

Of course, form and substance cannot be separated in a work of art; they are always one. But for purposes of analysis, and setting the wholeness of aesthetic impression aside for a moment, we can intellectually so separate them[34].

Il problema ci sembra a prima vista del tutto superato nell'estetica moderna, ma in Wilde si tratta di un aspetto della sua polemica per l'autonomia dell'arte. La preoccupazione che la poesia, proponendosi fini etici e sociali, perda la purezza

della forma, porta Wilde ad affermare, richiamandosi a Keats, che

> The recognition of a separate realm for the artist, a consciousness of the absolute difference between the world of art and the world of real fact, forms not merely the essential element of any aesthetic charm, but is the characteristic of all great imaginative work and of all great eras of artistic creation[35].

A questo punto Wilde si domanda dove si possa trovare nell'arte pura, cioé che non deve trattare di problemi morali, politici e sociali (pur concedendo che l'artista se ne possa occupare in altra sede), quell'umana simpatia che è "the condition of any noble work" e che ne rappresenta l'aspetto sociale. La risposta è che, anche prescindendo dalla tendenza ruskiniana di Morris — a cui Wilde aderiva — l'opera d'arte autentica ha un valore sociale per il fatto stesso di essere un'opera d'arte, apportatrice di gioia estetica: questo è il dono che il poeta e l'artista offrono alla società.

In ogni opera d'arte l'autore ha, d'altra parte, un suo "messaggio" che può essere di condanna o di pace, di letizia o di tristezza, di amarezza o di serenità, che manifesta il suo sentimento, il problema che vive emotivamente. Noi lo accettiamo come uno dei diversi aspetti dell'animo umano, quali appaiono — potremmo dire — nei personaggi di un dramma o di una commedia e che per noi è giustificato da una sola cosa: la bellezza pura, ossia la forma perfetta della sua espressione. In realtà, del contenuto sentimentale o intellettuale generatore di sentimento, Wilde non si interessa.

Compiuto così l'esame dell'opera d'arte dal punto di vista del contenuto, Wilde passa, attraverso il concetto di "messaggio" alla considerazione conclusiva dell'opera d'arte concreta nel suo insieme inscindibile di forma e contenuto, sottolineando della forma il suo essenziale carattere sensuoso[36]. A questo concetto fondamentale dell'estetica moderna era per-

venuto in modo originale Walter Pater, approfondendo ed estendendo la distinzione di Lessing tra pittura e poesia: Wilde ha il merito di averne capita l'importanza, e il demerito di esporlo, copiando con qualche variazione i punti essenziali della prima parte di "The School of Giorgione" senza fare il nome dell'autore. La critica popolare tradizionale, dice Pater, crede che uno stesso "pensiero immaginativo" possa essere tradotto mediante l'uso di tecniche insegnabili diverse indifferentemente in pittura, musica o poesia, negando importanza all'elemento sensibile dell'arte; mentre il materiale sensibile di ogni opera d'arte ha, in ciascuna delle diverse arti, una speciale qualità di bellezza non traducibile in quelle di un'altra, un ordine di espressione qualitativamente distinto. Perciò ogni arte col suo particolare, intraducibile fascino, ha uno speciale modo di pervenire all'immaginazione, una speciale responsabilità verso il suo materiale[37]. In un noto passo, Pater afferma che in pittura,

> unique pledge, as it is, of the possessions of the pictorial gift, is that inventive or creative handling of pure line and colour, which, as almost always in Dutch painting, as often also in the works of Titian or Veronese, is quite independent of anything definitely poetical in the subject it accompanies...these essential pictorial qualities must first of all delight it as directly and sensuously as a fragment of Venetian glass; and through this delight alone become the vehicle of whatever poetry or science may lie beyond them in the intention of the composer. In its primary aspect, a great picture has no more definite message for us than an accidental play of sunlight and shadow for a few moments on the wall or floor...[38]

Tutto questo viene ripetuto con qualche lieve mutamento o variazione da Wilde. Pater menziona la Discesa dalla Croce di Rubens e così Wilde, il quale però dà la descrizione del quadro per mettere in più forte opposizione la gioia dell'arte mediante il trattamento della forma e del colore, con il tragico contenuto rappresentato. E quando si parla della poesia, non

manca di citare "the sensuous life of verse" secondo l'espressione di Keats, a cui risalirebbe così l'origine di questa tesi di Pater.

Dopo aver parlato delle qualità primarie sensibili in un'opera d'arte, Pater afferma che una volta soddisfatte le condizioni primarie essenziali possiamo

> trace the coming of poetry into painting, by fine gradations upwards: from Japanese fan-painting, for instance, where we get, first, only abstract colour; then, just a little interfused sense of the poetry of flowers; then, sometimes, perfect flower-painting[39].

Di questo ulteriore passaggio non vi è traccia in Wilde, il quale bada esclusivamente — sotto il probabile influsso di Whistler — a sottolineare l'importanza delle condizioni primarie puramente sensibili dell'arte:

> But this restless modern intellectual spirit of ours is not receptive enough of the sensuous element of art; and so the real influence of the arts is hidden from many of us: only a few, escaping from the tyranny of the soul, have learned the secret of those high hours when thought is not[40].

Wilde accetta d'altra parte la teoria dei limiti di ciascuna arte (anzi, vi insiste anche altrove) che in Pater deriva dal suo concetto, sviluppato in base alla teorìa di Lessing, della distinzione qualitativa fra le varie arti, ma non sembra accogliere la tesi di Pater che ogni arte, pur mantenendo le proprie caratteristiche essenziali, tende a passare nella condizione di un'altra, attingendovi nuove forze. Non segue quindi la transizione di Pater che da questa tendenza di ogni arte verso un'altra passa ad affermare che "*All art constantly aspires towards the condition of music*"[41]. È curioso che in merito a questa teoria, Croce scriva con strana incomprensione: "Il Pater... mentre asserisce che ciascun'arte ha "il suo specifico ordine di impressioni e un intraducibile fascino", afferma insieme che ogni arte tende ad altro da sé, "tende alla condizione della musica"; cioé riafferma il principio dell'unità e identità nella

forma illogica di una mostruosa tendenza e sforzo di ciascuna a un segno collocato oltre la propria natura"[42]. Poche pagine più avanti, tuttavia, e nell'*Aesthetica in nuce,* Croce loda l'attività estetica di Pater, che con pochi altri (Baudelaire, Flaubert, De Sanctis) consola "delle trivialità estetiche dei filosofi positivistici e della faticosa vacuità dei cosiddetti idealisti"[43]. Ci sembra infine interessante notare a proposito dell'affermazione di Pater che precede quella che si è citata ("music being the typical, or ideally consummate art"), che tale preminenza della musica sulle altre arti non ha il carattere metafisico che aveva nel romanticismo tedesco.

Siamo giunti così alla terza parte della conferenza, quella esortativa, rivolta agli americani, ma che non è tutta di propaganda sul valore sociale e nazionale dell'arte nella vita, e perciò Wilde tratta in questa sede, sia pur brevemente, del rapporto tra l'arte e la morale.

"It is not an increased moral sense, an increased moral supervision that your literature needs" — dice Wilde al suo pubblico — "Indeed, one should never talk of a moral or an immoral poem — poems are either well written or badly written, that is all"[44]. A questo proposito, Wilde cita in parte una frase di Goethe, che rispondendo all'obiezione di Eckermann, per il quale Byron, sebbene dotato di grande talento, non contribuiva coi suoi scritti ad educare l'umanità, afferma:

> "L'ardimento, la temerarietà, la grandiosità di Byron, tutto questo non ci forma forse? Bisogna stare attenti a non cercare la cultura solo in ciò che è esclusivamente puro e morale. Tutto ciò che è grande contribuisce alla nostra educazione, non appena ce ne rendiamo conto"[45].

Wilde omette il riferimento a Byron e cita solo la parte finale dell'asserzione goethiana. Così il problema del rapporto tra arte e morale (discusso da Swinburne specialmente nel saggio su Blake) è discretamente introdotto sotto l'egida augusta di Goethe. Wilde prosegue:

...As in your cities so in your literature, it is a permanent canon and standard of taste, an increased sensibility to beauty...that is lacking. All noble work is not national merely, but universal. The political independence of a nation must not be confused with any intellectual isolation ...This devotion to beauty and to the creation of beautiful things is the test of all great civilised nations.[46]

Questa distinzione tra arte e morale può essere considerata uno degli aspetti essenziali dell'autonomia dell'arte, ma le considerazioni che la precedono sull'effetto dell'arte orientale sono proprie di un'estetica decadente che appare più esplicita nella parte della conferenza dedicata al valore sociale dell'arte. Se l'amore delle cose belle è preludio a ogni conoscenza e saggezza, ci sono tuttavia dei momenti in cui la saggezza diventa un fardello e la conoscenza è tutt'uno col dolore, perchè "as every body has its shadow so every soul has its scepticism"[47]. Nei momenti di disperazione possiamo dirigerci verso quella casa della bellezza, quella "città divina" dove vi è sempre dell'oblio e una grande gioia, dove si può rimanere, sebbene per un breve istante, "apart from the division and terror of the world"[48]. È la nota dominante della poesia di Gautier, che parla della "consolation des arts", osserva Wilde o, aggiungiamo noi, il concetto di Schopenhauer. I riferimenti a Gautier sono numerosi in "The English Renaissance of Art", in quanto nella sua poetica Wilde, come già Swinburne e Pater, trova espressi con chiarezza i principi basilari dell'estetismo. Sia la "Préface" alla VI edizione di *Emaux et Camées* scritta nel 1872, sia "L'Art", che, pur precedente nel tempo, chiude il volume, costituiscono una fonte importante per la poetica di Gautier: in quest'ultima lirica troviamo infatti l'esaltazione dell'arte come risultato di un deliberato, tenace lavoro sulla resistente materia, che di questa resistenza si avvalora — concetto questo contrario a quello della romantica ispirazione del genio, o della femminea effusione sentimentale. Decadente (nonostante il richiamo oraziano) l'antitesi fra la perennità dell'opera d'arte e la "cité", simbolo di ogni attività politica e sociale[49].

C'è da chiedersi se Gautier si rendesse conto che, come già la morte degli dei del mondo antico, la morte di Dio rappresentava ora un'analoga benchè ovviamente diversa crisi spirituale. Questo era quanto sentiva Pater: ma è certo che il trauma causato in Francia dalla sconfitta nazionale prima e da quella della Comune parigina poi, si traduce in un diffuso disinteresse per la vita politica e sociale[50], che in Gautier riafferma quella sua giovanile liberazione dell'arte da ogni finalità ad essa estranea (si veda la polemica, vivacissima prefazione-manifesto (1834) di *Mademoiselle de Maupin),* aspetto antiromantico espresso nella formula "l'art pour l'art", nella reazione al poetavate, ma insieme romantico nell'esaltazione dell'arte. Come Goethe che scriveva il *West-östlicher Divan* mentre le armate napoleoniche invadevano la Germania, così Gautier non si cura dell'uragano che batte alla sua finestra chiusa e scrive *Emaux et Camées*[51]. Qui si può vedere il trapasso dalla teoria dell'arte per l'arte come difesa della sua autonomia, a quella dell'astrazione dell'artista dalla vita sociale e da ogni partecipazione alle vicende del suo tempo. Così Wilde afferma nella conferenza che "Art has never harmed itself by keeping aloof from the social problems of the day", perché per l'artista "there is but one time, the artistic moment; but one law, the law of form; but one land, the land of Beauty". Attenua però qui il deliberato isolamento dell'artista — che in seguito teorizzerà assai più recisamente — aggiungendo che proprio colui che sembra essere più remoto dalla sua epoca "is he who mirrors it best, because he has stripped life of what is accidental and transitory, ... that mist of familiarity which makes life obscure to us"[52].

In "The English Renaissance of Art" questa visione este-

tizzante è completata dal complementare irrazionalismo: "Philosophies fall away like sand, and creeds follow one another like the whithered leaves of autumn; but what is beautiful is a joy for all seasons and a possession for all eternity"[53]. Il riferimento all'*Endymion* keatsiano vale anche per la poca stima che il poeta aveva del pensiero discorsivo quale mezzo per raggiungere una verità assoluta.

Infine, per completare la sua *summa* estetizzante, Wilde adopera tutti i materiali a sua disposizione. Distinti gli uomini di azione da quelli di pensiero e contemplativi, esibisce per questi ultimi anche l'ormai per noi famigerata "fiamma gemmea" di Pater. Per questi uomini, egli dice, che cercano "experience itself and not ...the fruits of experience" e devono sempre ardere di una delle passioni "of this fiery-coloured world"[54], la passione per la bellezza generata dalle arti decorative sarà più soddisfacente di "any political or religious enthusiasm, any enthusiasm for humanity, any ecstasy or sorrow for love" (l'iperbole appare alquanto retorica). Dagli uomini di azione, il movimento per la rinascita dell'arte deve essere ancor più apprezzato, perché se la vita moderna è "barren without industry, industry without art is barbarism"[55]. Wilde passa così dall'effetto che l'arte decorativa esercita sull'animo individuale all'effetto sociale, all'importanza che essa ha nella formazione di una più elevata umanità, avendo già parlato della sua azione preparatoria alla formazione degli artisti.

Seguono, dopo una citazione dalla *Repubblica* di Platone, altre citazioni soprattutto da Goethe, Ruskin e Morris. Ci sembra inutile esporre le tessere e i gruppi di tessere che compaiono in questa specifica parte della conferenza, in quanto qui Wilde aderisce senza variazioni di rilievo alla tesi ruskiniana, tranne nella frase conclusiva: "We spend our days, each of us, in looking for the secret of life. Well, the secret of life is art"[56].

Tra i critici che più recisamente negano ogni originalità e validità al pensiero estetico wildiano, va ricordato, anche per il tono di moralistica denuncia che caratterizza le poche pagine dedicate a Wilde nel suo volume *The Last Romantics*, Graham Hough. Lo Hough parla di "hotch-potch" e di "patchwork muddle" a proposito della nuova teoria estetica diffusa da Wilde nelle conferenze americane: in particolare, il critico accusa Wilde di aver "pesantemente saccheggiato" Whistler a proposito della posizione del critico e della libertà dell'arte da ogni considerazione di carattere etico[57]. Per quanto riguarda la posizione del critico d'arte nel mondo della cultura, Wilde dedica all'argomento poco più di mezza pagina, in cui sotto l'effetto dei ripetuti attacchi al movimento estetico e alla sua persona (vi è un accenno alla satira del Gilbert in *Patience*), afferma con una battuta alla Whistler che "the first duty of an art critic is to hold his tongue at all times, and upon all subjects: C'est un grand advantage de n'avoir rien fait, mais il ne faut pas en abuser"[58]. Questo perchè solo l'artista è competente in materia d'arte, e nessun giudizio del pubblico o dei critici può toccarlo o influenzarlo (e qui Wilde cita un passo da una lettera di Keats: "I have not the slightest feel of humility towards the Public — or to anything in existence — but the Eternal Being, the Principle of Beauty, — and the Memory of great Men"[59]. Wilde però aggiunge che il "vero" critico (la distinzione chiarisce quindi, qualora fosse necessario, il valore polemico della battuta precedente) ha l'importante funzione di educare il pubblico ad essere più ricettivo nei riguardi dell'arte e della bellezza, funzione questa sprezzantemente negata da Whistler. Quindi neanche in questo primo saggio Wilde nega il valore della critica, e anzi poco più avanti troviamo quest'importante affermazione, che anticipa un punto fondamentale della sua più serrata e articolata argomentazione in "The Critic as Artist":

For in nations, as in individuals, if the passion for creation be not accompanied by the critical, the aesthetic faculty also, it will be sure to waste its strength aimlessly, failing perhaps in the artistic spirit of choice, or in the mistaking of feeling for form, or in the following of false ideals[60].

La facoltà critica viene posta da Wilde (che qui rielabora quell'ideale di autoformazione dell'uomo di cultura che Pater aveva derivato da Goethe) quale requisito essenziale sia per la creazione di opere d'arte che per ogni forma di cultura; siamo quindi lontani, come si vede, dall'indiscriminato disprezzo che Whistler riversa, in toni curiosamente biblici, sui critici e sulla critica in generale. In secondo luogo, l'autonomia dell'arte era già stata affermata, prima e con più risonanza che da Whistler, almeno fino alla famosa conferenza "Ten O' Clock" (1885), da Swinburne e da Pater, e molto prima di loro da Keats, ed è infatti a quest'ultimo che Wilde, come si è visto, si richiama, più che a quanto potrà avergli detto in conversazione (ripetendo le idee di Dégas) Whistler, quando erano ancora amici.

Ciò premesso, resta da vedere se Wilde sia riuscito nel suo intento di conciliare l'individualismo decadente di Pater col principio del valore sociale dell'arte affermato da Ruskin e da Morris. Va innanzi tutto osservato che secondo alcuni commentatori lo stesso Wilde si sarebbe reso conto dell'impossibilità di tale conciliazione, affrettandosi con la consueta disinvoltura a ripudiare gli insegnamenti ruskiniani in un saggio del febbraio 1882 (a un solo mese di distanza quindi dalla conferenza), "L'Envoi"[61]. In realtà, qui Wilde non ripudia affatto quell'aspetto del pensiero di Ruskin che aveva accettato nella conferenza, e cioè la socialità dell'arte, in cui la bellezza ha un valore funzionale: rende invece esplicita la sua divergenza sul piano estetico, divergenza per altro assai chiara anche in "The English Renaissance", come risulta ad esempio

da uno dei passi che si sono citati e come si è fatto osservare a proposito dell'imitazione della Natura. Ancora più chiaro in questo senso è il seguente passo in parte già citato:

Indeed, one should never talk of a moral or an immoral poem — poems are either well written or badly written, that is all. And, indeed, any elements of morals or implied reference to a standard of good or evil in art is often a sign of a certain incompleteness of vision, often a note of discord in the harmony of an imaginative creation; for all good work aims at a purely artistic effect[62].

Il rifiuto di uno standard etico che in Ruskin determina il giudizio estetico appare, come si vede, già nettissimo nella conferenza, e quindi per "L'Envoi" non si può certo parlare di disinvolto ripensamento, ma si dovrà piuttosto vedere il breve saggio come l'espressione più meditata e programmaticamente definita di un dissenso implicito nell'estetica che Wilde stava elaborando in questi anni. In una lettera all'editore americano che poco dopo avrebbe pubblicato il volumetto di versi del Rodd con la prefazione di Wilde, quest'ultimo sembra annettere grande importanza all'"Envoi":

The preface you will see is most important, signifying my new departure from Mr Ruskin and the Pre-Raphaelites, and marks an era in the aesthetic movement[63].

L'immodestia è caratteristica, ma in effetti "L'Envoi" ha una sua importanza nella storia del movimento almeno per quanto riguarda l'evoluzione del pensiero wildiano, in quanto qui troviamo riformulati in maniera più sintetica e decisa i principi teorizzati nella prima conferenza: più che le idee, è il tono ad essere diverso, come se Wilde non avesse più motivo di attenuare il proprio dissenso, anche se permane immutata - né verrà mai meno - la sincera ammirazione per il maestro, di cui sei anni più tardi, in una lettera allo stesso Ruskin, mostra di aver ben colto le caratteristiche essenziali; dopo essersi nuovamente riconosciuto suo discepolo ("From you I learned nothing but what was good"), infatti, leggiamo:

There is something in you of prophet, of priest, and of poet, and to you the gods gave eloquence such as they have given to none other, so that your message might come to us with the fire of passion, and the marvel of music, making the deaf to hear, and the blind to see[64].

Per quanto riguarda i pittori preraffaelliti, la "departure" di cui parla Wilde consiste non nel rinnegarne il valore, ma piuttosto — rendendo esplicite certe riserve appena accennate nella conferenza — nell'applicare con rigore i criteri, già enunciati in "The English Renaissance", per cui "the artistic delight" deriva "from the subject never, but from the pictorial charm only"[65]. Partendo da questa premessa, Wilde conclude coerentemente che:

> the ultimate expression of our artistic movement in painting has been, not in the spiritual vision of the Pre-Raphaelites, for all their marvel of Greek legend and their mystery of Italian song, but in the work of such men as Whistler and Albert Moore... For the quality of their exquisite painting comes from a certain form and choice of beautiful workmanship, which, rejecting all literary reminiscensce and all metaphysical idea, is in itself entirely satisfactory[66].

Ne consegue che pur continuando come si è visto a venerare Ruskin come un maestro, Wilde non può non manifestare qui apertamente il proprio dissenso da un aspetto dell'insegnamento ruskiniano:

> Now, this increased sense of the absolutely satisfying value of beautiful workmanship, this recognition of the primary importance of the sensuous element in art, this love of art for art's sake, is the point in which we of the younger school have made departure from the teaching of Mr Ruskin, — a departure definite and different and decisive. ...in his art criticism, his estimate of the joyous element in art, his whole method of approaching art, we are no longer with him; for the keystone to his aesthetic system is ethical always[67].

La posizione affermata con chiarezza nell'"Envoi" verrà ribadita un anno più tardi nella "Lecture to Art Students" (giugno 1883): dopo aver citato un passo da *The Two Paths* di Ruskin, di cui loda la "perfect and picturesque imagery",

Wilde afferma: "Well, as regards the religious feeling of the close of the passage, I do not think I need speak about that. Religion springs from religious feeling, art from artistic feeling: you never get one from the other"[68]. Forse Wilde avrà qui avuto presente anche un altro passo ruskiniano, in cui il rapporto arte-moralità viene espresso in questi termini: "The great arts...have had, and can have, but three principal directions of purpose: first, that of enforcing the religion of men; secondly, that of perfecting their ethical state; thirdly, that of doing them material service"[69].

Si aggiunga infine che gli elogi della pittura di Whistler — trattato con una certa sufficienza e ironia nell'articolo sulla mostra alla Grosvenor Gallery del 1877[70], anno in cui Wilde era ancora un ruskiniano di stretta osservanza e in cui ci fu la clamorosa disputa, culminata com'è noto in un processo, tra Ruskin e il pugnace pittore[71] — che abbondano nelle conferenze americane e nell'"Envoi", erano stati in parte anticipati da un passo di una seconda recensione wildiana alla mostra della Grosvenor Gallery del 1879. Qui Wilde, dopo aver affermato che il "wonderful and eccentric genius" di Whistler è più apprezzato in Francia che in Inghilterra, loda le opere esposte dal pittore e conclude con questa frase significativa: "nor have the philippics of *Fors Clavigera* deterred him from exhibiting some more of his 'arrangements in colour' ", di cui uno in particolare viene elogiato[72]. Già nel '79, quindi, Wilde cominciava ad allontanarsi dalle posizioni del maestro, e l'amicizia e l'ammirazione nutrita e proclamata da Wilde per il pittore nemico di Ruskin non può non configurarsi come un'ulteriore e significativa "departure".

L'"Envoi" prosegue sottolineando come Ruskin sia solito giudicare un quadro dal numero di nobili idee morali che esso esprime, e come per lui la perfezione tecnica sia solo un simbolo di orgoglio: l'incompletezza nelle risorse tecniche, in-

vece, gli appare il segno di un'immaginazione troppo sconfinata per trovare la sua completa espressione entro i limiti della forma, oppure di un amore troppo semplice "not to stammer in its tale"[73].

È evidente che qui Wilde ha soprattutto presente, fra i numerosi scritti ruskiniani, l'importante e notissimo capitolo "The Nature of Gothic" delle *Stones of Venice* (1851-1853), bibbia dei primi Preraffaelliti e William Morris. Come si vedrà, del saggio ruskiniano Wilde accetta la denuncia della degradazione cui l'artigiano è sottoposto nella società industrializzata contemporanea, con la conseguente degradazione delle arti decorative, ma respinge passi come i seguenti:

> It seems a fantastic paradox, but it is nevertheless a most important truth, that no architecture can be truly noble which is *not* imperfect. ... accurately speaking, no good work whatever can be perfect, and *the demand for perfection is always a sign of a misunderstanding of the ends of art.* ...All things are literally better, lovelier, and more beloved for the imperfections which have been divinely appointed, that the law of human life may be Effort, and the law of human judgment, Mercy. Accept this then for a universal law, that neither architecture nor any other noble work of man can be good unless it be imperfect[74].

Ribadendo come per gli altri appartenenti alla "nuova scuola" le regole dell'arte non siano quelle della morale, Wilde conclude che le buone intenzioni sono valide solo "in an ethical system ...of any gentle mercy" (il riferimento al passo che si è citato di Ruskin è evidente), ma che soltanto le creazioni concretamente realizzate secondo criteri esclusivamente artistici e che mirino alla perfezione sono da prendere in considerazione ai fini di una valutazione estetica[75]. L'influsso di Pater, evidentissimo anche nell'"Envoi" in cui ricorrono frasi ed espressioni riprese *verbatim* da "The School of Giorgione", spinge così Wilde a ripudiare apertamente quella parte dell'insegnamento ruskiniano che era veramente antitetica ai principi essenziali dell'estetismo. Ora però, dicono i critici spe-

cialmente dopo l'inequivocabile "departure" proclamata nell'"Envoi", come non accusare Wilde di leggerezza e di faciloneria quando lo si vede tentare un funambolesco recupero di certe tesi ruskiniane, e anzi addirittura maldestramente combinarle col pensiero di Pater, proprio di colui che aveva fornito al giovane ribelle le armi per attaccare l'antico maestro?

Fra coloro che accusano Wilde di non essere riuscito a conciliare l'estetismo con le idee ruskiniane il più perentorio è Graham Hough, che dedica alcune pagine a demolire *The Picture of Dorian Gray,* liquidando poi in poche righe il pensiero estetico di Wilde, del quale esamina solo le conferenze americane senza neanche nominare le *Intentions,* opera da tutti considerata come l'espressione più organica e concreta dell'estetica wildiana nella sua forma più matura e originale. Hough trova un'irreconciliabile contraddizione fra la prima conferenza in cui Wilde afferma, con Pater, che un quadro non è che una superficie colorata (ma Wilde parla anche della perfezione della forma, delle linee e del colore) e un'altra conferenza, scritta in parte a Philadelphia dove venne tenuta nel 1882 e pubblicata dal Ross collazionando vari frammenti col titolo "Art and the Handicraftsman", in cui si tratta della gioia ruskiniana dell'artigiano nell'esprimere la propria personalità nella sua opera[76]. E qui il critico mostra di non leggere con sufficiente attenzione le opere di cui parla, perché quest'ultimo punto si trova invece messo bene in luce già nella prima conferenza.

Ora, è proprio su questo punto che si fonderà la conciliazione cercata, anche se qui solo intravista da Wilde, ma che verrà ripresa e chiaramente indicata in "The Soul of Man Under Socialism". Secondo Wilde, un quadro ha valore artistico per i suoi caratteri formali, cioé per il suo valore decorativo (nel senso berensoniano), in cui si esprime la personalità artistica del pittore, il suo individuale gusto originale. In "The English Renaissance of Art", e nella quasi contemporanea "En-

voi", Wilde ha sottolineato la grande importanza che il movimento estetico dava al concetto di personalità, che non è però espressione di sentimenti autobiografici o di pensieri origine di sentimenti, da lui giudicati preartistici.

Nella successiva "Art and the Handicraftsman", meno teoretica e più esortativa di "The English Renaissance of Art", Wilde afferma: "We do not want the rich to possess more beautiful things but the poor to create more beautiful things; for every man is poor who cannot create"[77]. Come Ruskin, Wilde vede la personalità dell'artigiano avvilita e quasi annullata nella società contemporanea, dove l'operaio — qui emblema di una più generale condizione umana — è ormai solo un pezzo di ingranaggio nella mostruosa macchina dell'industrialismo. La diagnosi ruskiniana, espressa in termini di biblica, appassionata eloquenza, è tuttora di grande attualità:

> We have much studied and much perfected, of late, the great civilized invention of the division of labour; only we give it a false name. It is not, truly speaking, the labour that is divided; but the men: — Divided into mere segments of men — broken into small fragments and crumbs of life; so that all the little piece of intelligence that is left in a man is not enough to make a pin or the head of a nail. ...And the great cry that rises from all our manufacturing cities... is that we manufacture everything there except men. ...It is not that men are ill fed, but that they have no pleasure in the work by which they make their bread, and therefore look to wealth as the only means of pleasure[78].

Wilde afferma che il suo movimento non si rivolge solo agli intellettuali, ma che anzi proprio ai lavoratori dovrebbe essere "especially dear"[79] perché si propone di restituire loro quella gioia che è scomparsa dalla loro vita con l'avvento della società industriale, che ha spento in loro ogni creatività obbligandoli a produrre meccanicamente brutti oggetti in serie, semplici copie del tutto identiche tra loro di un brutto prototipo che l'operaio non può in alcun modo modificare secondo il suo gusto personale, la sua individuale, spontanea inventività. Restituendo all'operaio la possibilità di creare opere decorative (nel senso tradizionale della parola) — in cui evidentemente Wilde non considera l'eventuale "messaggio" (che invece per Ruskin era una espressione di religiosità o moralità) — gli si offre il mezzo per un riscatto di alto valore sociale, in quanto da macchina che è diventato lo si ritrasforma in uomo. E qui Wilde cita Morris: " 'I have tried to make each of my workers an artist, and when I say an artist I mean a man' "[80]. Il denominatore comune tra l'artista e l'artigiano è la personalità individuale. Sviluppare la propria personalità in una continua *Bildung* è l'imperativo di un'etica immoralistica dell'estetismo (non c'è una *contradictio in adjecto)* , e aiutare — sia pure scrivendo un'Utopia — lo sviluppo della personalità, per quanto possibile, di ogni componente del corpo sociale: un paradossale, ma tutt'altro che contradditorio, plurindividualismo, come vedremo.

Il simbolo vivente della possibilità di una conciliazione tra arte pura e il valore sociale della bellezza è per Wilde, in questa conferenza, William Morris, così spesso nominato e lodato. Oltre all'attività di poeta e di artista del Morris, Wilde fa riferimento alle teorie che quest'ultimo, sotto l'influsso dichiarato di Ruskin, e in particolare di "The Nature of Gothic", era andato esponendo in quegli anni (soprattutto a partire dal 1877) in numerose conferenze e pubblicazioni. La prima e più significativa, per Wilde, delle conferenze morrisiane è quella che l'artista pronunciò nel '77, col titolo "The Decorative Arts" (poi pubblicata l'anno successivo come "The Lesser Arts"), in cui Morris esordisce col lamentare il divorzio caratteristico del suo tempo tra le arti maggiori e quelle cosiddette minori o decorative, che le sviliva e mortificava entrambe con le più gravi e dannose conseguenze[81].

Di qui l'impoverimento spirituale della gretta e materialistica società contemporanea, continua Morris, in cui

l'arte e la bellezza sono o eliminate come inutili, o esclusivo privilegio di pochi, mentre le masse si abbrutiscono in un lavoro che umilia la loro intelligenza, e trascorrono la vita tra lo squallore e la bruttezza. La soluzione proposta da Morris, in termini più concreti di quelli usati da Ruskin cui pure si richiama, è da ricercare nell'arte decorativa:

> To give people pleasure in the things they must perforce *use*, that is one great office of decoration; to give people pleasure in the things they must perforce *make*, that is the other use of it[82].

L'arte, la bellezza, sono diritto inalienabile di tutti, come l'istruzione e la libertà: che solo pochi ne godano, è ingiusto quanto sarebbe ingiusto che un ricco mangi vivande rare e delicate mentre intorno a lui gli altri muoiono di fame. Attraverso la diffusione dell'arte decorativa quindi si può raggiungere, secondo Morris, una società più giusta, in cui la vita sia veramente degna di essere vissuta, perché "every man will have his share of the *best*"[83]. "This dream, this *hope*" di Morris sono anche il sogno e la speranza di Wilde, in questo primo scritto: più compiuta ed articolata espressione ne sarà "The Soul of Man Under Socialism."

René Wellek esponendo il pensiero estetico di Wilde ne loda alcuni aspetti, ma ne dà nel complesso una valutazione fortemente negativa, in quanto finisce per ridurre l'interesse che Wilde può avere per noi al suo ruolo tradizionale, storico di rappresentante esemplare degli eccessi, delle assurdità e delle contraddizioni che viziano a suo dire l'estetismo, senza cogliere gli aspetti vitali e anticipatori di alcune importanti posizioni critiche moderne dell'estetica wildiana. A proposito del punto che si è ora esaminato Wellek parla anche lui di contraddizione, ma tra due diversi tipi di estetismo. Per il critico i termini sono, anzi, tre: "panestetismo", autonomia dell'arte e formalismo decorativo (ma in realtà quest'ultimo non è, nell'estetica wildiana, che un aspetto interpretativo dell'autonomia dell'arte). Wilde oscillerebbe così continuamente — il che non è esatto — fra queste tre posizioni che alla fine del capitolo dedicatogli dal Wellek diventano "panestetismo, intuizione della tradizione idealistica dell'estetica, e impressionismo estemporaneo".

Wellek presenta così i due termini principali dell'asserita contraddizione: da un lato l'autonomia dell'arte qui identificata con la teoria dell'arte per l'arte che chiude l'artista nella torre d'avorio, al sicuro da ogni ingerenza estranea, in un isolamento che costituisce l'essenza del decadentismo estetizzante; dall'altro lato, il "panestetismo", un estetismo imperialistico per cui "l'arte è la misura della vita, e la vita va vissuta per amore dell'arte" e per cui Wilde, sotto l'influsso di Ruskin e di Morris, vuole che "*tutta* la vita sia bella in *tutte* le sue manifestazioni...mobili, abiti, edifici, città, *tutto* dovrebbe essere abbellito"[84]. Il corsivo è del critico e ne rivela l'insofferenza: evidentemente Wellek nega ogni valore a queste idee di Ruskin e di Morris che, sebbene allora fallissero in massima parte sul piano pratico, precorrono, come sappiamo, alcuni principi informatori dell'urbanistica e dell'architettura contemporanea, nonché il concetto del valore sociale del *design:* si pensi ai nomi di Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, e altri[85]. Come si vede, quindi, il secondo termine della contraddizione diventa per Wellek un estetismo integrale, che secondo il critico trova la sua espressione più compiuta e irresponsabile in "The Soul of Man Under Socialism." A nostro parere, la soluzione del problema è implicita in vari passi della prima conferenza, come quello, ad esempio, in cui Wilde non vuole che il poeta consideri la sua opera come mezzo volto ad un fine estrinseco, ma ammette, citando Milton, che uscendo dall'ambito della pura poesia possa svolgere un'attività pratica proponendosi fini sociali o politici, fra i quali può rientrare la diffusione del valore sociale della

bellezza.

Secondo Wilde, infine, non esiste contraddizione tra l'affermazione dell'autonomia dell'arte e quella della sua azione formativa nell'ambito della società, in quanto solo se è arte pura, cioé senza finalità pratiche di qualsiasi natura (e quindi neanche sociali), l'arte può educare ad una superiore umanità[86].

Per Wilde, la funzione dell'arte come elemento essenziale della armoniosa *Bildung* di una personalità umana ricca e complessa, creativa, intellettualmente e spiritualmente viva, si esplica proprio in quanto l'arte non si propone di "insegnare" nulla: "the good we get from art is not what we learn from it; it is what we become through it"[87]. Solo così l'arte può essere un principio attivo di rigenerazione individuale e sociale.

Dall'esame di questo primo documento delle idee estetiche sostenute e diffuse da Wilde, ci sembra di poter concludere che "The English Renaissance of Art", sebbene scritta in uno stadio stilisticamente ancora rudimentale rispetto alla finezza polemica, la scaltrita strategia verbale e la lucidità dei saggi della maturità — i due dialoghi di *Intentions* e "The Soul of Man under Socialism" — lungi dall'essere un informe "guazzabuglio" (come avevano sostenuto generalmente i critici) che rispecchierebbe la confusione mentale del suo autore possiede invece una sua struttura che si articola chiaramente in una serie di argomentazioni in complesso ben concatenate fra di loro . A mio avviso, è proprio risalendo alle prime formulazioni estetiche wildiane ed analizzandole che si possono infatti cogliere sia la continuità, sia lo sviluppo e la progressiva organizzazione in una struttura più solidamente costruita e originale del pensiero di Wilde.

CAPITOLO III

LA VITA COME ARTE E L'ARTE COME VITA

Nessun mezzo più sicuro di sottrarsi al mondo che l'arte; e nessuno più sicuro di collegarsi al mondo che l'arte.
GOETHE, Le affinità elettive (1809)

Sebbene ogni estetica sia inconcepibile senza una particolare visione della vita che la sottende, in genere i critici — pur cosí attenti a rintracciare e studiare fonti, accertate o meno, dell'opera di Wilde — sembrano aver tenuto scarso conto della sua *Weltanschauung*, di solito semplicisticamente (e si può aggiungere, un po' ingenuamente) identificata con quella che si può desumere dalle *boutades* paradossali o ciniche che Wilde fa pronunciare al suo Lord Henry, o ad altri sofisticati e *blasé* personaggi che popolano le sue brillanti commedie. Tale visione si sviluppa dai presupposti filosofici della "English Renaissance of Art"in un arco di circa dieci anni di intensa attività pubblicistica in cui hannno particolare rilievo le numerose recensioni, che mostrano con quanta intelligente attenzione Wilde seguisse la cultura contemporanea, pronto non solo a coglierne gli umori e le novità ma anche a proporre al suo

pubblico opere dimenticate o trascurate e importanti autori stranieri, in nome di quell'antiprovincialismo culturale che come Goethe, Arnold, e Pater non si stanca di sostenere. È stato giustamente osservato che è nel critico militante degli anni 1885-90 che si affermano per la prima volta le migliori qualità presenti nella maturità artistica di Wilde[1], quel 1891 che vede la pubblicazione quasi simultaneamente delle sue opere più importanti, in cui la sua visione della vita e dei suoi rapporti con l'arte si esprime più compiutamente ed organicamente. Questo vale soprattutto per i due dialoghi delle *Intentions*, anche se l'attenzione del pubblico e degli studiosi è sempre stata polarizzata quasi esclusivamente da *The Picture of Dorian Gray*, uscito nello stesso anno. Assumere il notorio romanzo come unico documento dell'atteggiamento wildiano nei confronti della vita e dell'arte ci pare però un errore di prospettiva critica, in quanto — come risulta chiaro leggendo la "Preface", riepilogo in forma di paradossali aforismi delle idee più importanti sostenute altrove da Wilde — in tale opera vengono riprese senza variazioni di rilievo (e talvolta letteralmente: come Arnold, anche Wilde non aveva esitazione a ripetersi se lo riteneva opportuno) ma accentuando deliberatamente gli elementi più esteriori ed *outré*, quindi deteriori, del gusto decadente, buona parte delle teorie che nel loro sviluppo dialettico appaiono più chiare nei dialoghi, sui quali è quindi opportuno basarsi per ricostruire il pensiero wildiano in modo che ne risulti la fondamentale coerenza e plausibilità.

La critica più avvertita ha ormai cominciato a capire che definire il pensiero wildiano come un "Pater-cum-water", una versione annacquata e involgarita dell'insegnamento di Walter Pater e nulla più, è — oltre che ingiusto — sbagliato, come del resto aveva riconosciuto già nel lontano 1914 uno dei tanti esegeti tedeschi di Wilde, il dotto e talvolta acuto Bendz che dopo un paziente e minuzioso lavoro di collazione tra i

testi del maestro e quelli wildiani, giungeva alla conclusione che non si può negare una certa originalità all'inquieto e chiassoso discepolo dell'austero Pater[2]. Occore quindi esaminare sia pur brevemente questa *Weltanschauung* wildiana, rilevando quei punti in cui coincide con quella di Pater e quelli in cui invece differisce dalla dottrina che il maestro aveva enunciato in modo più sommesso e con continui ripensamenti, rifiutandosi di vedere le conseguenze logiche delle sue premesse e terminando con quella che a molti è apparsa una totale palinodia, la sezione finale del famoso ed importante saggio "Style" (1888) che può considerarsi una sorta di credo estetico per "l'insolita fermezza" con cui Pater enuncia qui la sua teoria dell'arte e della vita[3].

Per quanto riguarda i rapporti tra Wilde e Pater, è nota la dolorosa sorpresa di quest'ultimo dopo la pubblicazione di *The Renaissance* (1873) in cui compariva la notoria "Conclusion" che tanto scandalo suscitò nel convenzionale microcosmo oxoniense ed altrove, nel vedersi pubblicamente denunciato — addirittura dal pulpito — ed attaccato come un pericoloso corruttore di giovani; altrettanto noti sono il suo orrore per gli scandali, le sue timorose esitazioni, i ripensamenti sempre volti ad attenuare la portata e le implicazioni di quanto nelle sue opere poteva apparire troppo anticonformista ed audace. Si veda in proposito la nota aggiunta dall'autore alla terza edizione di *The Renaissance*, uscita a quindici anni di distanza dalla prima:

> This brief "Conclusion" was omitted in the second edition of this book, as I conceived it might possibly mislead some of those young men into whose hands it might fall. On the whole, I have thought it best to reprint it here, with some slight changes which bring it closer to my original meaning. I have dealt more fully in *Marius the Epicurean* [1885] with the thoughts suggested by it[4].

L'ansiosa cautela ed il tono implicitamente di scusa con

cui questa nota è formulata basterebbero da soli a farci capire il carattere quasi morbosamente schivo del pur intellettualmente spesso assai ardito Pater, timidissimo nei rapporti sociali e quasi sempre, per sua scelta, recluso nell'addormentata e conformista Oxford del tempo da cui, specie negli ultimi anni, non si allontanò che assai di rado.

Si può quindi facilmente comprendere il naturale — anche se, ovviamente, non esplicito — disagio del timoroso professore del Brasenose College nei riguardi di quegli "young men" che, come l'esuberante, brillantissimo ed esibizionista Wilde, fin da studente avido di pubblicità ad ogni costo, si proclamavano a gran voce suoi discepoli fedelissimi (suscitando fra l'altro l'aperta disapprovazione del corpo accademico, che implicitamente riteneva Pater responsabile di averli messi su di una cattiva strada). Wilde sviluppò senza remore perbenistiche, anzi con deliberata provocatorietà, le idee del maestro fino alle loro logiche — anche se rimosse dal loro autore — estreme conseguenze, cioè un franco immoralismo in cui il "golden book of spirit and sense, the holy writ of beauty" (così Wilde definisce *The Renaissance* nel 1890, mentre più tardi, nel *De Profundis*, lo chiamerà "that book which was to have such strange influence over my life"[5]) trovava il suo naturale, inevitabile complemento nel "poisonous book", il notorio *A Rebours* (1884) di Huysmans cui si allude in *The Picture of Dorian Gray* appunto come libro "carico di sottili veleni" che aveva cambiato la vita del giovane Dorian, cosí come *The Renaissance* — sosteneva Wilde — avrebbe cambiato quella del suo creatore. La recensione di Pater al *Dorian Gray*, pur favorevole, va quindi letta come un cifrato ma, per lui, abbastanza esplicito tentativo del critico di dissociare fermamente il "vero" epicureismo e cioè il suo, quale lo aveva esposto con minuziosa, ansiosa chiarezza nei due volumi di *Marius the Epicurean*, scritto anche per giustificare la posizione "scandalo-

sa" assunta dal giovane Pater agli inizi della sua carriera letteraria (com'è noto, la "Conclusion" nella sua prima versione, praticamente immutata nel volume uscito nel 1873, è del 1868) — dall'edonismo immoralistico di cui il protagonista del romanzo wildiano è la personificazione. Acutamente Pater osserva a proposito di Dorian che la sua caratterizzazione insiste troppo, e troppo esclusivamente, sull'esagerato e morboso edonismo del personaggio, finendo per farne quello che E.M. Forster definirà nel nostro secolo un "flat character", privo di vero spessore umano ed artistico[6].

Un anno prima della sua morte, avvenuta nel 1894, Pater pubblicò in volume una serie di importanti conferenze sul pensiero di Platone, *Plato and Platonism*, l'ultima opera completata dalla studioso in cui si può trovare l'espressione compiuta (anche se per Pater ogni conclusione, ogni verità raggiunte erano pur sempre "tentative" e provvisorie, in nome di quella flessibilità ed apertura intellettuali di cui, continuando l'insegnamento di Goethe ed in misura minore di Arnold, fu sempre intelligente sostenitore) del suo pensiero. Un passo sulla morte di Socrate, a metà circa del volume, getta a mio avviso una luce inequivocabile, anche se — come era nelle abitudini di Pater — sommessa e indiretta sul suo atteggiamento nei riguardi di coloro che si autodefinivano suoi discepoli:

> Those young Athenians, whom he was thought to have corrupted of set purpose, he had not only admired but really understood; and as a consequence he had longed to do them real good, chiefly by giving them that interest in themselves which is the first condition of any real power over others...Only, the very thoroughness of the sort of self-knowledge he promoted had in it something sacramental, so to speak; if it did not do them good, must do them considerable harm: could not leave them just as they were. He had not been able in all cases to expand "the better self", as people say, in those he influenced. Some of them had really become very insolent questioners of others, as also of a wholly legitimate authority within themselves[7].

Per cogliere il clima intellettuale della seconda metà dell'Ottocento nelle sue sottili inquietudini e nei suoi fermenti, si deve tener presente l'importanza decisiva dell'opera di Darwin, che riassumendo e dando una formulazione impeccabilmente scientifica a tutta una corrente di riflessioni, anticipazioni ed esperimenti iniziata nel tardo Illuminismo, giunse a piena maturazione in Inghilterra dopo il 1850, diffondendosi rapidamente nel resto dell'Europa in cui l'influsso delle teorie darwiniane fu immediato e notevolissimo, come fra gli altri ha esemplarmente mostrato Ernst Cassirer nel suo importante *The Theory of Knowledge*. Il crepuscolo delle Idee platoniche parve agli intellettuali del tempo come il definitivo crepuscolo del Logos metafisico e teologico, il che portò gli uomini di cultura più sensibili ad uno stato di ansioso turbamento, d'incertezza, di smarrimento di fronte alla rivelazione del ferreo e cieco determinismo che regolava la Natura e l'uomo, non più "like an angel... like a god: the beauty of the world, the paragon of animals"[8], ma anche lui solo e soltanto materia sia pure pensante (ma la facoltà del pensiero aveva perso ogni connotazione trascendentale fin dagli empiristi seicenteschi): si pensi a certi passi di Tennyson, a Clough, a M. Arnold e tanti altri la cui sconsolata reazione all'impatto dell'evoluzionismo è stata puntualmente registrata dallo Houghton nel suo *The Victorian Frame of Mind*[9], nonchè naturalmente alla "Conclusion" di Pater, che ne è forse una delle espressioni più pregnanti e memorabili[10].

Per Wilde, "The nineteenth century is a turning point in history simply on account of the work of two men, Darwin and Renan, the one the critic of the Book of Nature, the other the critic of the book of God"[11]. Con questa frase Wilde mostra di aver colto assai bene due correnti di pensiero che incisero profondamente sulle coscienze degli intellettuali del tardo Ottocento, modificando radicalmente, spesso, il loro modo di vedere la vita. Dell'importanza di Darwin s'è già detto: Ernest Renan, come si sa, fu conosciutissimo ed ammirato in Francia ed in Europa, inclusa l'Inghilterra dove tenne delle applaudite conferenze, per la sua spregiudicata ed intelligente esegesi dei testi sacri e per aver offerto, in quest'età di dubbio e di turbamento un via di uscita a quegli intellettuali che come Arnold e Pater non riuscivano più — dopo che le recenti scoperte scientifiche avevano conclusivamente dimostrato l'inattendibilità del resoconto della creazione fornito dalla Bibbia, che era stato finora accettato acriticamente — a credere, ma si consumavano (specie Pater) in una sottile nostalgia per la fede perduta. Renan, con i suoi testi sacri curati con impeccabile, scientifica e spassionata precisione filologica e con la sua soluzione, per uscire dall'*impasse*, di una "piété sans foi", una religiosità rigorosamente purgata di trascendenza e di metafisica che però offriva un consolatorio messaggio etico, può senz'altro considerarsi uno dei pensatori più influenti del suo tempo. Anche Wilde ammira queste due grandi personalità di cui anch'egli, come gli altri, subisce l'influsso, e li menziona alla fine di "The Critic as Artist" per dimostrare in modo a suo avviso conclusivo la superiorità della critica su ogni altra attività dello spirito: "The Critical Spirit and the World-Spirit are one"[12].

Con due rovesciamenti di valori, presentati da Walter Pater con maggior cautela di quanto poi faccia Wilde, entrambi gli scrittori reagiscono contro sia impossibili, astratte speculazioni metafisiche che il gretto materialismo utilitaristico borghese proponendo l'individualismo estetico ed il rifiuto della vita attiva, svalutata nei confronti di quella contemplativa che viene vista come l'unica consona all'uomo di cultura. Anche in Nietzsche, il cui pensiero si andava diffondendo in Inghilterra, abbiamo una forma di individualismo esasperato, che presume un atteggiamento di energica accettazione della vita

in tutti i suoi aspetti, contro i limiti imposti da una moralità filistea ed una visione meschinamente borghese, per giungere alla creazione di un superiore tipo di umanità. Per lui l'arte, da evasione quale si configura nel suo primo maestro Schopenhauer, gradualmente si afferma come la massima espressione gioiosa della vita. Wilde, l'allievo di Pater si schiera con Nietzsche nel contrapporsi in maniera scoperta e provocatoria contro la morale della borghesia[13]: caratteristicamente, sia Pater che Nietzsche si richiamano al pensiero pre-socratico e pre-platonico.

Pater sceglie dalla dottrine dei Cirenaici quegli elementi pre-socratici che attraverso Protagora avevano derivato da Eraclito, e combina il fluire eracliteo con la tradizione empirica di Hume e del contemporaneo positivismo (soprattutto di John Stuart Mill) per giungere ad un edonismo in cui la ricerca del maggiore piacere possibile non si identificherà con la ricerca di un piacere volgare che, secondo il Cirenaico Teodoro, ci renderebbe schiavi, ma dei piaceri più nobili e raffinati, quali ci vengono offerti dal pensiero e dall'arte[14]. In *Marius the Epicurean*, al tempo stesso una velata autobiografia spirituale ed un *Bildungsroman* alla maniera goethiana, Pater si preoccupa come si diceva, di chiarire la famosa "Conclusion" dove tale edonismo trova la sua formulazione più recisa e priva di sfumature: non si tratta di attenersi alla proposta *"Let us eat and drink, for tomorrow we die!"*, ma di essere perfetti riguardo a ciò che è "here and now"[15]; quello che occorre è "the expansion and refinement of the power of reception", e quindi dobbiamo ricercare non il piacere, ma la pienezza di vita e una profonda intuizione che conduce ad essa, tenendo sempre presente tuttavia, che la nostra esistenza "is but the sharp apex of the present moment between two hypothetical eternities"[16]. Nonostante la cautela e i chiarimenti di Pater, che asseriva di aver scritto il libro per dimostrare la necessità della

religione o, forse più esattamente, come scrisse nel 1883 a Vernon Lee, per indicare quale tipo di religiosità fosse possibile nel XIX secolo, (una "piété sans foi" alla Renan), viene ora a prender forma una pericolosa distinzione tra un tipo inferiore di etica — la moralità corrente — e un tipo superiore, tendente alla formazione di una ricca personalità individuale.

Wilde combina l'eracliteismo fenomenico di Pater con certi aspetti del pensiero di Schopenhauer, che nel "Decay of Lying" menziona come colui che aveva analizzato il pessimismo che domina il mondo moderno[17] e che si può supporre conoscesse bene, dato che durante le riunioni di letterati e di intellettuali periodicamente tenute a casa della madre, la traduttrice e poetessa "Speranza", quest'ultima (a quanto riferisce G.B.Shaw) parlava spesso del filosofo tedesco[18], tradotto in inglese nel 1881: per la prima volta menzionato in Inghilterra in un articolo del 1853, il suo pensiero si diffuse nel mondo culturale britannico soprattutto nell'ultimo quarto del secolo, aprendo a detta di A.J.Farmer una breccia nell'insularismo degli ambienti filosofici del tempo[19]. Molte affermazioni wildiane che potrebbero sembrare solo degli spiritosi paradossi vuoti di vero significato e di altro scopo tranne quello (dichiarato) di *épater les bourgeois* diventano invece significative se viste alla luce delle dottrine schopenhaueriane. La crisi di valori causata dalla caduta di ogni fede religiosa aveva portato Pater alla conclusione che la salvezza da questo male che è la vita si poteva trovare solo nella contemplazione estetica[20]: in fondo non avverso al positivismo e alla scienza, del positivismo non amava però l'aspetto utilitaristico, e della scienza non amava la finalizzazione pratica.

Nonostante la soluzione proposta da Pater, tuttavia, in lui non vi è traccia dell'influsso di Schopenhauer, perchè date le sue solide basi filosofiche, coglieva del filosofo tedesco — e lo rifiutava — l'aspetto metafisico, la visione dell'arte, cioè,

come intuizione pura delle Idee metafisiche in cui si è oggettivata la volontà. Anche la sua opposizione a Coleridge deriva dal fatto che al di là dell'immaginazione primaria (cioè del mondo fenomenico), e di quella secondaria (cioè dell'arte), vi è una realtà metafisica che Coleridge si è costantemente sforzato di raggiungere, limitando così l'attuarsi del suo straordinario dono poetico:

> It is no vague scholastic abstraction that will satisfy the speculative instinct in our modern mind. Who would change the colour or the curve of a rose-leaf for that...colourless, formless, intangible being — Plato put so high? For the true illustration of the speculative temper is not the Hindoo mystic, lost to sense, understanding, individuality, but one such as Goethe, to whom every moment of life brought its contribution of experimental, individual knowledge; by whom no touch of the world of form, colour, and passion was disregarded... With a strong native bent towards the tracking of all questions, critical or practical, to first principles, Coleridge is ever restlessly scheming to "apprehend the absolute", to affirm it effectively, to get it acknowledged[21].

Si è già osservato come tale opposizione a Coleridge fosse stata in precedenza formulata da Keats, il quale in una famosa, importantissima lettera ai fratelli del dicembre 1817 in cui definisce la "negative capability" a suo avviso indispensabile per il poeta, porta Coleridge come esempio di una "irritable reaching after fact and reason" "distruttiva della poesia: "Coleridge, for instance, would let go by a fine isolate similitude caught up from the Penetralium of mystery, from being incapable of remaining content with half knowledge".

Keats giunge a questa significativa conclusione: "This pursued through volumes, would perhaps take us no further than this, that with a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration"[22].

Anche di Baudelaire, di cui certamente conosceva le opere sia di poesia che di critica, ma che non nomina mai, se non una sola volta e molto tardi (nel 1890, quando critica l'esagerazione presente a suo avviso nella poesia di Baudelaire[23]: nel 1883 troviamo l'espressione "fiori del male" in *Gaston de Latour*, ma senza altri riferimenti), Pater senza dubbio disapprovava non soltanto la tematica del peccato, ma anche il vago misticismo.

In Wilde, l'opposizione ad ogni trascendentalismo è già nettissima e chiaramente formulata in "The English Renaissance of Art", come si è visto: mentre per Schopenhauer l'arte ci libera sí dalla volontà, ma anche dal mondo fenomenico in cui viviamo, e ci permette quindi di raggiungere l'Assoluto attraverso la contemplazione pura delle Idee[24], Wilde — come Nietzsche — non accetta l'ideale della negazione dell'individualità, che anzi, come Pater e Matthew Arnold, vuole divenga goethianamente sempre più ricca, sviluppandosi armoniosamente attraverso ogni esperienza:

> But we who are born at the close of this wonderful age, are at once cultured and too critical, too intellectually subtle and too curious of exquisite pleasures, to accept any speculations about life in exchange for life itself. To us the *città divina* is colourless, and the *fruitio Dei* without meaning. Metaphysics do not satisfy our temperaments, and religious ecstasy is out of date. The world through which the Academic philosopher becomes "the spectator of all time and all existence" is not really an ideal world, but simply a world of abstract ideas. When we enter it, we starve amongst the chill mathematics of thought[25].

Certo, di Schopenhauer Wilde — e come lui, il decadentismo in generale — può accettare la preminenza data all'arte rispetto alle altre attività intellettuali, e la negazione dei valori pratici utilitari. Schopenhauer fondeva il fenomenismo kantiano con quello buddistico, ma per Kant il mondo fenomenico aveva una realtà e un suo valore, mentre Schopenhauer lo vede invece come "il velo di Maia", il mondo dell'apparenza che ci inganna e ci illude. Non così Wilde, che dopo aver citato dal passo di Pater che si è riportato, afferma: "Like Aristo-

tle, like Goethe after he had read Kant, we desire the concrete, and nothing but the concrete can satisfy us"[26]. È comunque a Schopenhauer che si devono riferire le definizioni che Wilde dà della Natura secondo le quali può essere considerata come "simple instinct as opposed to self-conscious culture", "the collection of phenomena esternal to man"[27]. Nella prima di queste citazioni, Wilde si riferisce più o meno vagamente ad una forza irrazionale, che corrisponde alla volontà schopenhaueriana: "Nature is no great mother who has borne us. She is our creation. It is in our brain that she quickens to life. Things are because we see them,... To look at a thing is very different from seeing a thing"[28]. Il riferimento al cervello è tipicamente schopenhaueriano, mentre l'aggiunta paradossale del corollario "One does not see anything until one sees its beauty"[29] ricorda un'affermazione assai simile di Ruskin.

Che la Natura non si curi dell'uomo, che come tale sia nemica dell'intelligenza autocosciente, viene affermato da Wilde con tono di deliberata frivolezza: la Natura è quanto mai scomoda (ciò d'altra parte induce l'uomo a costruirsi una casa, presupposto di ogni sano egotismo e della creazione dell'architettura); a differenza dell'Arte, si ripete con tediosa monotonia, e non esiste paesaggio che sia esente da una qualche imperfezione o crudezza. Il disprezzo per la la Natura — tema ricorrente fra gli artisti ed i letterati della *fin-de-siècle* — trova la sua espressione più esasperata nell'ammirato *A Rebours*: si veda ad esempio il capitolo II, ed in particolare il seguente passo, certo anch'esso presente, assieme ad altri stimoli, alla mente di Wilde mentre componeva il suo spiritoso "j'accuse" contro la Natura matrigna:

> ...la nature a fait son temps; elle a définitivement laissé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. ...quel monotone magasin de prairies et d'arbres, quelle banale agence de montagnes et de mers!

> ...A n'en pas douter, cette sempiternelle radoteuse a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice[30].

Improntate ad un analogo pessimismo sono le affermazioni di Wilde sulla vita, in cui al determinismo che Schopenhauer lega alla causalità intrinseca al mondo fenomenico, si aggiunge o si sostituisce il principio positivistico dell'ereditarietà: " Life cheats us with shadow, like a puppet-master. We ask it for pleasure. It gives it to us, with bitterness and disappointment in its train"[31]. Sempre in "The Critic as Artist", poco piú avanti leggiamo:

> Life is a failure...Don't let us go to life for our fulfilment or our experience. It is a thing narrowed by circumstances, incoherent in its utterance, and without that fine correspondence of form and spirit which is the only thing that can satisfy the artistic and critical temperament. It makes us pay too high a price for its wares, and we purchase the meanest of its secrets at a cost that is monstrous and infinite[32].

Contro l'esaltazione dell'attivismo nell'Inghilterra industriale e imperialistica, Wilde afferma che l'azione è una cosa cieca e dipendente da innumerevoli circostanze esterne, mossa da impulsi di natura inconscia, limitata da casi accidentali, ignara del proprio fine, per sua stessa natura incompleta. L'unica persona che ha più illusioni del sognatore è l'uomo d'azione, che ignora i movimenti e i risultati ultimi dei suoi atti.

> By revealing to us the absolute mechanism of all action, and so freeing us from the self-imposed and trammeling burden of moral responsibility, the scientific principle of Heredity has become, as it were, the warrant for the contemplative life. It has shown us that we are never less free than when we act.[33]

L'eredità è l'unico dio di cui conosciamo il vero nome, "the last of the Fates, and the most terrible"; se ci rende schiavi nella vita pratica, ci libera tuttavia nella vita soggettiva, in quan-

to può aiutarci a lasciare l'epoca in cui siamo nati e a passare in epoche diverse, insegnandoci ad evadere dagli angusti limiti della nostra esperienza personale e quotidiana, e a vivere l'esperienza di coloro che sono più grandi di noi[34]. Ciò può avvenire per opera dell'immaginazione, che per Wilde è il risultato dell'ereditarietà, null'altro che esperienza concentrata della razza, così come "the soul that dwells in us is no single spiritual entity"[35] ma qualcosa di molto simile all'inconscio collettivo di Jung, di cui Wilde sembra precorrere anche la teoria degli archetipi.

La cultura, resa possibile dalla trasmissione di esperienze collettive, trova la sua perfezione solo attraverso lo spirito critico, che può esplicare la sua indispensabile funzione non nel mondo dell'attività pratica, ma in quello della contemplazione. Per la società quest'ultima rappresenta il peccato più grave, mentre invece, secondo il concetto della cultura superiore, è l'occupazione più consona all'uomo. Il *bios theoreticos* sostenuto da Wilde non è la contemplazione metafisica, un mondo di idee astratte: il contemplatore estetico tende al concreto, e il suo temperamento respinge tutto ciò che è "vago" (termine usato da Valéry allo stesso proposito): "To the aesthetic temperament the vague is always repellent"[36]. Non è neppure una contemplazione mistica: "It is sufficient that our fathers believed. They have exhausted the faith-faculty of the species bequeathing to us the scepticism of which they were afraid"[37]. Per raggiungere la ricca individualità che si rivela nella contemplazione artistica, al concetto dell'emozione per l'emozione bisogna unire quello dello spirito critico.

Il termine "critica" a parte il suo significato di critica artistica e quello ancor più speciale di critica immanente all'opera d'arte che esamineremo in seguito, ha anche un significato più generale che lo identifica non col pensiero metafisico, bensí col pensiero dialettico critico-costruttivo. Il vero uomo

di cultura "mediante una raffinata erudizione e una meticolosa discriminazione ...ha reso l'istinto stesso conscio e intelligente" (affermazione di sapore pre-bergsoniano), e sviluppa quell'arnoldiano spirito di curiosità disinteressata che è "la vera radice e il vero fiore" della vita intellettuale. La contemplazione pura è il vero ideale: "From the high tower of Thought we can look out at the world. Calm, and self-centred and complete, the aesthetic critic contemplates life, and no arrow drawn at venture can pierce between the joints of his harness"[38].

Da quanto si è detto finora, dovrebbe risultare evidente che, sebbene fondamentalmente simile a quella di Pater, la *Weltanschauung* di Wilde differisce dalla dottrina del maestro sia nel tono polemico che nella sua coerenza sistematica. Attraverso il determinismo, Wilde si spinge molto più lontano di quanto avesse mai fatto Pater, finendo in una forma estrema di immoralismo individualistico che conduce all'etica "superiore" della contemplazione: tipico per il suo tono è il passo in cui Wilde esalta l'alta "torre d'avorio" che ci fa simili agli dei, mentre Pater parla di "a sort of claustral refuge from a certain vulgarity in the real world"[39].

L'esplicita, pessimistica negazione della vita pratica e sociale, e la visione della natura come fenomenica e allo stesso tempo indifferente, ostile allo spirito, portarono Wilde al concetto di autonomia dell'arte (e cioè ad una difesa dei valori estetici in opposizione a quelli moralistici) per cui la sua visione della vita e quella dell'arte si saldano nella formulazione di un'estetica coerente e lucidamente motivata.

Nella sua crociata antirealistica, condotta soprattutto con i due dialoghi delle *Intentions*, Wilde fonde gli elementi tratti da Pater e da Baudelaire in un insieme sistematico di teorie che non è un mero eclettismo casuale e che ha esercitato un influsso tutt'altro che limitato o trascurabile sulla cultura del Novecento. Alcune delle sue affermazioni sul valore della for-

ma, spesso enunciate come battute caustiche e impertinenti contro il realismo, lo hanno portato di fatto a quelle accentuazioni formalistiche, quali ad esempio che l'emozione dovrebbe essere sempre il risultato della forma, che René Wellek ha rilevato con disapprovazione; così Wilde, dopo aver affermato il valore "decorativo" di tutta la pittura (e questo termine avrà la sua importanza), finirà col dire che la decorazione propriamente detta è da preferire a un quadro, per il suo inesauribile valore suggestivo e per l'assenza di qualsiasi riferimento realistico[40]. Affermazioni di questo genere erano tuttavia destinate, come vedremo, ad esercitare un'influenza di notevole importanza storica, e giustificano chi vede in Wilde un precursore di alcuni principi fondamentali dell'estetica moderna.

In primo luogo bisogna considerare che Wilde inizia la sua campagna antirealistica proprio nel momento in cui il positivismo predomina in filosofia e un realismo su basi scientifiche trionfava in letteratura. L'attacco al realismo che costituisce il carattere essenziale di "The Decay of Lying" e in genere dell'intera raccolta non è generico, e la polemica contro certi autori contemporanei di successo non è fine a se stessa, nonostante il tono frivolo e paradossale con cui Wilde persegue la sua opera di irriverente smitizzazione, ma è diretta puntualmente a controbattere le formulazioni teoriche del naturalismo, esplicitamente enunciate da Emile Zola in quello che si può considerare il manifesto del movimento, la raccolta di saggi *Le roman expérimental* uscita nel 1880. Anche "La decadenza della menzogna" quindi, come il più ampio dialogo "Il critico come artista", va visto come un attivo intervento nella vita letteraria europea: Wilde partecipa vigorosamente al dibattito critico del suo tempo, recandovi un contributo costruttivo articolato in alcune formulazioni in cui il paradosso è una precisa strategia verbale per controbattere le teorie dei

realisti in genere e di Zola in particolare, costruendo al tempo stesso un'estetica coerente.

Zola e i suoi "tediosi documenti umani" vengono discussi nel dialogo, ma i saggi programmatici zoliani compaiono solo indirettamente ("i pronunciamientos sulla letteratura di M. Zola"); è tuttavia evidente che Wilde fin dal titolo stesso e dalle prime battute del dialogo — uno spiritoso elogio della menzogna, e cioè come è ovvio dell'immaginazione creatrice nel campo dell'arte (si veda il racconto del cacciatore preistorico) — si contrappone deliberatamente a certe ripetute affermazioni zoliane, quali ad esempio:

> Il n'y a ni noblesse, ni dignité, ni beauté, ni moralité, à ne pas savoir, à *mentir*... Les seules oeuvres grandes et morales sont les oeuvres de vérité... La méthode expérimentale peut seule faire sortir le roman des *mensonges* et des erreurs où il se traîne. ... Ensuite la nature est là qui s'impose, tout au moins la partie de la nature dont la science nous a livré le secret, et sur laquelle nous n'avons plus le droit de *mentir*.

Respingendo risolutamente la definizione dell'artista come colui che realizza in un'opera d'arte un'idea o un sentimento personali, Zola afferma che "le sentiment personnel de l'artiste reste soumis au control de la *vérité*", di una rigorosa verifica secondo criteri scientifici, basata sull'esperienza e sui "documents humains": i romanzieri sperimentali devono "*accepter strictement les faits déterminés* ne plus hazarder sur eux des sentiments personnels qui seraient ridicules" e che portano alla menzogna, alle ipotesi più arrischiate, alle "fictions...*fausses* et ridicules". Nell'enunciare i principi del metodo sperimentale, Zola esprime inoltre l'opinione che "on donne aujourd'hui une prépondérance exagérée à la forme", aggiungendo che a suo parere colui che scriverà meglio non sarà chi "galopera le plus follement parmi les hypothèses, mais qui marchera droit au milieu des *vérités*." Altrove, infine, Zola proclama con compiacimento lo "scacco dell'immaginazione", fi-

nalmente realizzato con la minuziosa applicazione del metodo sperimentale, secondo i più rigorosi principi della scienza positivistica, alla letteratura[41].

Pur polemizzando con il piatto naturalismo teorizzato da Zola che caratterizza la maggior parte della narrativa tardo-Ottocento ("Certainly we are a degraded race, and have sold our birthright for a mess of facts", osserva a proposito della produzione narrativa corrente[42]), Wilde tuttavia riconosce a Zola — criticato spiritosamente in un mezza pagina in cui tra l'altro afferma: "M. Zola, true to his lofty principle..." "L'homme de génie n'a jamais de l'esprit", is determined to show that, if he has not got genius , he can at least be dull" — il diritto, da Wilde sempre vigorosamente proclamato, di non osservare i canoni della moralità corrente, in quanto come artista è libero di scrivere quello che vuole: "We have no sympathy at all with the moral indignation of our time against M. Zola. It is simply the indignation of Tartuffe on being exposed". Altrove attaccando l'ipocrita moralismo del pubblico che ottusamente si oppone a qualsiasi nuova forma d'arte, realistica o "romantica" (come Wilde definisce la letteratura immaginativa e fantastica) che sia, dirà:

> The nineteenth century dislike of Realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass.
> The nineteenth century dislike of Romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass[43].

L'opera di Zola, prosegue Wilde, è però "entirely wrong from beginning to end, and wrong not on the ground of morals, but on the ground of art". Anticipando il moderno concetto dell'arte come costruzione, creazione di "un'illusione di esperienza"[44], Wilde infatti — contro il realismo che si propone programmaticamente di copiare fedelmente quanto ci circonda — afferma invece la natura essenzialmente creativa, inventiva e fabulistica della letteratura, ed in senso più lato dell'arte tutta. Prendendo lo spunto da Daudet, che in *Vingt ans de ma vie littéraire* aveva rivelato di aver preso i suoi personaggi direttamente dalla vita, afferma:

> The only real people are the people that never existed, and if a novelist is base enough to go to life for his personages he should at least pretend that they are creations, and not boast of them as copies.

Analogamente, in un passo del lungo racconto "Big Two-hearted River" Hemingway osserverà:

> The only writing that was any good was what you made up, what you imagine ...Dedalus in *Ulysses* was Joyce himself, so he was terrible... He'd made Bloom up. Bloom was wonderful. He'd made Mrs. Bloom up. She was the greatest in the world. ... Nick in the stories was never himself. He had made himself up. Of course he'd never seen an Indian woman having a baby. That was what made it good...[45]

Sempre alla polemica antinaturalista vanno ricondotte le acute e brillanti osservazioni su Balzac, assai ammirato da Wilde che nell'86 aveva scritto una recensione, "Balzac in English", da cui riprende alcune idee e frasi nel dialogo: in particolare, quando afferma che Balzac non è un realista, in quanto "ha creato la vita, non l'ha copiata" è chiaro il riferimento a quei passi in cui Zola portava l'opera di Balzac come esempio supremo di naturalismo.

Più tardi, dei personaggi omerici Wilde chiederà: "Phantoms, are they? Heroes of mist and mountain? Shadows in a song? No; they are real", sottolineando nuovamente come funzione della letteratura sia quella di creare, dalla materia prima, grezza che l'esistenza quotidiana le mette a disposizione, "a new world that will be more marvellous, more enduring, and *more true* than the world that common eyes look upon". È appunto in questo contesto che Wilde afferma che la maschera assunta dalla gente nei suoi rapporti con la società è

molto più interessante della realtà dietro la maschera, realtà che è "that dreadful universal thing called human nature", priva di individualità, preda delle passioni, informe. La maschera è invece la personalità che ci si costruisce deliberatamente, imponendo una forma, uno stile individuale frutto di una scelta consapevole, alla materia grezza fornita dalla natura. La maschera è un diaframma tra persona pratica e persona poetica che consente all'artista di realizzare la sua personalità più vera — perchè inventata, creata — nell'opera d'arte: "Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth". L'insincerità, cioè l'essere altro da sé, genera quella suprema verità che è l'arte: la "verità delle maschere"[46].

Per Wilde l'arte non deve venir considerata uno specchio della vita, ma piuttosto un velo: essa trova la sua perfezione all'interno e non al di fuori di se stessa, e non può venir giudicata secondo un criterio di rassomiglianza alla natura o alla vita. Per sostenere tale criterio ci si appella sempre — aggiunge Wilde — a Shakespeare, citando l'arcinoto ed "infelice" aforisma sull'arte che regge lo specchio alla Natura: ci si dimentica però, prosegue in tono scherzoso, che Amleto lo pronuncia deliberatamente allo scopo di convincere gli astanti della sua "absolute insanity in all art-matter"; subito dopo, più sobriamente e cogliendo l'occasione per attaccare, come già in "The English Renaissance" ed altrove, l'errore corrente per cui le convinzioni espresse dai personaggi creati da uno scrittore vengono automaticamente ed integralmente identificate con quelle del loro creatore, Wilde afferma che la frase di Amleto è "merely a dramatic utterance, and no more represents Shakespeare's real views upon art than the speeches of Iago represent his real morals"; più avanti, osserva che se si segue tale teoria il genio viene ridotto "to the position of a cracked looking-glass"[47].

Rovesciando i termini, Wilde sostiene invece che "Life in fact is the mirror, and Art the reality... Hers are the' forms more real than living man', and hers the great archetypes of which things that have existence are but unfinished copies", concludendo: "Life holds up the mirror to Art". Wilde illustra questa tesi sostenendo che sono stati due grandi pittori contemporanei (D.G.Rossetti e Burne-Jones) a creare il tipo di bellezza femminile che si poteva allora incontrare dovunque: "A great artist invents a type, and Life tries to copy it, to reproduce it in a popular form, like an enterprising publisher"[48].

Non solo la vita, ma la Natura stessa subisce l'influsso dell'Arte secondo quanto asserisce Wilde:

> Where, if not from the Impressionists, do we get those wonderful brown fogs that come creeping down our streets?... At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. ...But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them[49].

Wilde prosegue affermando che né Holbein né Van Dyck trovarono in Inghilterra quello che ci hanno dato, in quanto portarono con sé nella loro fantasia creatrice i loro modelli, e la Vita con la sua spiccata facoltà imitativa si mise a sua volta a fornire modelli al maestro; loda i Greci perchè, rendendosi conto che la vita può formarsi sulle linee e sui colori dell'arte, ponevano nella camera della sposa la statua di Hermes o di Apollo, perchè potesse generare figli belli come le opere d'arte che aveva davanti agli occhi. In quest'ultima asserzione si è voluto vedere una derivazione da un passo delle *Florentinische Nächte* di Heine[50], ma mi sembra che si tratti di un ennesimo esempio dell'accanita caccia alle fonti wildiane cui la critica si è con tanta (spesso inutile) diligenza dedicata,

in quanto si tratta molto probabilmente di un'analogia fortuita, visto che quest'opera di Heine era poco diffusa all'estero, ed è quindi dubbio che Wilde la conoscesse: più plausibile che entrambi gli autori si rifacciano indipendentemente ad una fonte più antica.

Proseguendo nella sua provocatoria esaltazione della "menzogna" contrapposta ad una realtà piatta e ripetitiva, Wilde osserva che nella vita non facciamo altro che realizzare inconsapevolmente, "con annotazioni e aggiunte inutili", il capriccio e la fantasia o la visione creativa di un grande romanziere; dopo una serie di spiritosi aneddoti che avrebbero la funzione di dimostrare inconfutabilmente la verità di questa tesi, in qualità di seriose "prove" la cui mancanza di attendibilità è il primo a far notare con divertita e divertente autoironia, Wilde conclude che la letteratura anticipa sempre la vita, e che il diciannovesimo secolo, quale lo scrittore ed i suoi contemporanei lo conobbero, e lo conosciamo noi oggi, è un'"invenzione di Balzac". A proposito di questa tesi wildiana, O. Barfield commenta:

> Il *mot* di Oscar Wilde — che gli uomini sono fatti dai libri piuttosto che i libri dagli uomini — non è certo una semplice assurdità: c'è un senso molto reale, per umiliante che possa apparire, per cui quelli che noi comunemente crediamo siano i *nostri* sentimenti sono in realtà quanto dice Shakespeare.

Analoga l'affermazione di un altro studioso di estetica, E. Edman, per il quale "È la letteratura, più che la vita, che insegna a molti quali siano le loro emozioni innate"[51].

Questi ben noti, anzi notori, paradossi wildiani — che la vita imita l'arte e che anche la natura la imita, affermazione questa ancor più paradossale (ma non più di quella di Croce, quando sostiene che l'arte non è un fatto fisico perchè i fatti fisici non hanno realtà)[52] — sono parte essenziale della sua offensiva contro il concetto realistico dell'arte: Wilde li usa con estrema deliberazione, secondo una tattica che fa della provocazione e dell'assurdo la sua arma privilegiata. Li ritroveremo più tardi, usati allo stesso scopo, in Proust (che conosceva le opere di Wilde), in Roger Fry, in Apollinaire ed in Picasso, e di nuovo susciteranno perplessità e scandalo. René Wellek, come del resto lo stesso Wilde, riferisce giustamente questi paradossi al fenomenismo, ma chiamandoli "idealismo allucinatorio" non sembra annettervi grande importanza: li accetta, d'altra parte, come una forma epigrammatica di osservazioni empiriche. Bernard Berenson, invece, nel suo influente *Aesthetics and History* del 1948, esprime un'opinione assai più favorevole:

> Quando in tempi di autocoscienza quali i nostri, il pubblico finisce col vedere e sentire ciò che gli artisti gli hanno insegnato a vedere, l'arguta osservazione che la natura imita l'arte diventa giustificata. ... Interpretata nel modo giusto, la frase è assolutamente esatta. Significa semplicemente che oggi il pubblico vede e sente, in quello che prima aveva considerato la natura, cose che finora aveva visto e sentito soltanto in recenti opere d'arte, pitture, romanzi, musica.

Più avanti, Berenson afferma: "L'arte offre una visione e una profezia degli avvenimenti a venire... Assai presto risulta che ciò che l'arte ha manifestato è servito come un modello che la vita tende a copiare"[53]. Sorprendenti analogie col passo su gli Impressionisti e la nebbia da "The Decay of Lying" che si è citato ed altri, si riscontrano nel quarto volume della *Recherche* proustiana, dove troviamo la teoria, enunciata a proposito di Renoir, che i grandi artisti originali creano attraverso le loro opere il mondo quale noi lo vediamo:

> Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparait entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois puisque ce sont des Renoir, ces Renoir

où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures sont aussi des Renoir, et l'eau, et le ciel... Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux[54].

Più recentemente, Wallace Stevens — la cui poetica è per alcuni aspetti vicina a quella wildiana — ha affermato:

The poet creates the world to which we turn incessantly and without knowing it, and he gives to life the supreme fictions without which we are unable to conceive it...Art offers a vision and prophecy of coming events. ...soon enough what art has manifested turns out to have served as a model that life tends to copy[55].

Altrettanto provocatori delle affermazioni wildiane e assai simili nei concetti appaiono diversi passi di Roger Fry, Apollinaire e Picasso, che continuano la battaglia iniziata da Wilde contro il realismo accademico nelle arti visive secondo le stesse linee enunciate nel "Decay of Lying" (che ha esercitato un notevole influsso anche su Yeats). Per Fry, "potrebbe anche darsi ... si debba piuttosto giustificare la vita reale in in base al suo rapporto con la vita immaginativa, e la natura per la sua somiglianza all'arte"[56]; frase d'indubbio sapore wildiano, come il seguente passo di Apollinaire:

I poeti e gli artisti progettano le caratteristiche della loro epoca, e il futuro docilmente obbedisce i loro desideri. Creare l'illusione del tipico è il ruolo sociale e lo scopo peculiare dell'arte. Dio solo sa quanto venissero attaccati i quadri di Monet e di Renoir. Benissimo: basta dare un'occhiata a qualche fotografia del periodo per vedere quanto da vicino persone e cose si conformassero alla rappresentazione fattane da questi grandi pittori... L'energia dell'arte si impone sugli uomini, e diviene per loro il modello plastico del periodo[57].

Per Picasso, infine, si vedano le sue dichiarazioni sull'arte rilasciate nel 1923: wildiana è anche la risposta data a chi criticava il suo ritratto di Gertrude Stein dipinto nel 1906: "Tutti

pensano che non assomigli affatto al suo ritratto, ma non fate caso, alla fine riuscirà ad essere proprio così" (e infatti, anni dopo, tutti trovavano il ritratto somigliantissimo)[58].

Paralleli ed accostamenti — talvolta, ovviamente, fortuiti, ma sempre, comunque, sorprendenti e significativi — tra le più ardite affermazioni wildiane e quelle di celebri ed influenti personaggi del panorama culturale del '900, se ne possono trovare parecchi: ci basta comunque far risaltare come questa tesi, che Wilde sostiene in autorevole compagnia anche se è stato il primo ad enunciarla, colpendo alla radice il concetto del bello di natura (già attaccato da Hegel all'inizio dell'*Estetica*) e dell'arte come imitazione, e mettendo in forte rilievo l'aspetto costruttivo dell'esperienza, assuma particolare importanza nella storia dell'estetica moderna, anticipando talune posizioni sostenute da filosofi dell'arte del nostro tempo, da Croce a Susanne K. Langer: il Chamberlin fa anche un interessante accostamento tra la teoria dell'arte wildiana e quella di Theodor W. Adorno[59]. La Langer, come si sa una delle più brillanti allieve di Cassirer, afferma in particolare — in un passo che sembra addirittura riecheggiare Wilde (il quale fra l'altro aveva dichiarato: "Life is terribly incoherent in form"):

La vita è incoerente, se non le diamo una forma... Dando forma al mondo... le arti foggiano la vita reale del nostro sentimento...Certo, l'arte è radicata nell'esperienza; ma l'esperienza, a sua volta, è costruita nella memoria e preformata nell'immaginazione secondo le intuizioni di artisti possenti, spesso morti da molto, ...o, più raramente, dei profeti della nostra stessa generazione[60].

In particolare, per quanto riguarda il rapporto arte/vita la tesi wildiana appare, oltre che convincente, perfino originale nella sua formulazione: a conclusione infatti di "The Decay of Lying", nel riassumerne i punti principali con stringata chiarezza ed in tono per l'occasione non frivolo Wilde affer-

ma, a proposito della teoria per cui la natura e la vita "imitano" l'arte:" It is a theory that has never been put forward before, but it is extremely fruitful, and throws an entirely new light upon the history of Art"[61] . Questa ci pare sia l'unica volta in cui Wilde mette in rilievo l'originalità di una sua tesi, eppure i critici — anche quelli favorevoli — che ne hanno parlato, ne hanno concordemente (ed inspiegabilmente) attribuito la paternità a Whistler, forse ipnotizzati dalle ripetute accuse di plagio che quest'ultimo con tanta acrimonia non si stancava di scagliare contro il brillante e disinvolto Wilde, che agli inizi della sua carriera si era volentieri proclamato suo discepolo. Tutti i critici, poi, hanno basato questa loro attribuzione sullo stesso passo della "Ten O'Clock Lecture" whistleriana: questo è veramente strano, perchè si può leggere e rileggere il passo nel testo della conferenza pubblicato in *The Gentle Art of Making Enemies* — un attacco di chiara derivazione baudelairiana contro la Natura — e questa tesi non si trova né lì, né altrove.

Nella sua brillante conferenza polemica Whistler si burla — come si è accennato — dell'interesse per l'arte che si andava diffondendo sempre più tra gli odiati "dilettanti" e tra il pubblico ansioso di essere alla moda, nonchè dei programmi di Ruskin, di Morris e di Wilde per diffondere l'amore della bellezza. Il pubblico, diceva Dégas, non capisce niente di arte. Gli artisti, riprende Whistler, sono completamente separati dagli altri uomini che scambiano il sentimento con la poesia, confondono la bellezza con la virtù, e davanti a un 'opera d'arte si domandano: "farà del bene?"[62]. La gente è abituata a guardare non il quadro, ma "attraverso" il quadro, per vedere qualche fatto umano che possa, da un punto di vista sociale, migliorarla intellettualmente e moralmente. E così si parla di pittura che è piena di pensiero e di un pannello che è pura decorazione[63]. Come si vede, si tratta di un'ulteriore

e magari utile divulgazione di idee già affermate in Francia da Baudelaire — che può darsi Whistler non avesse letto, ma delle cui teorie era venuto probabilmente a conoscenza nelle conversazioni di caffè a Parigi — riprese in Inghilterra da Swinburne[64] e con maggior originalità da Pater, ed esposte infine da Wilde, come sappiamo, nella prima conferenza americana.

Continuando la lettura, si giunge infine al punto che ci interessa, il rapporto tra l'arte e la natura. Whistler ci dice che la natura contiene gli elementi, in colori e forme, di ogni pittura, come la tastiera di un pianoforte contiene le note di ogni musica. Il pittore deve scegliere fra quegli elementi perchè ne risulti un'opera di bellezza, cosí come il musicista sceglie le note e trae dal caos una meravigliosa armonia. "To say to the painter, that Nature is to be taken as she is, is to say to the player, that he may sit on the piano"[65]. Non si tratta che di una variazione di un passo di Baudelaire, che l'attribuiva a Delacroix:

> la nature n'est que un dictionnaire'... Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception;...Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire[66].

E finalmente giungiamo al passo citato dai critici:

> That Nature is always right, is an assertion, artistically untrue, ...Nature is very rarely right, to such an extent even that it might almost be said that Nature is usually wrong: that is to say, the condition of things that shall bring about the perfection of harmony worthy a picture is rare, and not common at all.[67]*

Se il disprezzo per la Natura si ritrova talvolta espresso da Wilde in termini analoghi, tuttavia è evidente che qui vi è traccia dell'ardita formulazione wildiana: il passo ci sembra un semplice invito a non copiare la natura ("Qui oserait" — aveva detto Baudelaire nell'"Eloge du maquillage" — "assi-

gner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature?") e un'asserzione di superiorità in bellezza nella creazione artistica sulle manifestazioni naturali.

Si può inoltre osservare, concludendo, che Whistler, il quale come si è visto accusa a gran voce Wilde di plagio, nel già citato attacco su "Truth" lo rimprovera con acrimonia di essersi appropriato in "The Decay of Lying" di una sua (buona) battuta antiwildiana ("Oscar...che ha il coraggio dell'opinioni... degli altri!"). Replicando alla smentita di Wilde (in cui questi facendo l'offeso si mostra per la prima e l'ultima volta meno spiritoso del suo avversario) il pittore indica perfino la pagina dove aveva scoperto la frase incriminata. Se Wilde, nello stesso saggio esaminato con tanta pignoleria, avesse commesso un furto ben più grave e vistoso, facendo passare per sua la teoria che si è esaminata, il fatto non sarebbe certo sfuggito a Whistler, che indubbiamente non avrebbe mancato di rinfacciarglielo.

Wilde vince la sua battaglia contro il realismo sottolineando la fondamentale importanza della forma, e a questo proposito il Wellek riconosce che "come teorico dell'arte egli mostra una straordinaria comprensione dei principali dogmi della grande tradizione idealistica". Wellek continua osservando:

> Nei suoi momenti migliori Wilde afferra la dialettica dell'arte: l'unione di contenuto e di forma, tecnica e personalità, soggettivo e oggettivo, conscio e inconscio, e vede che solo nella critica d'arte possiamo realizzare il sistema hegeliano dei contrari[68].

Questa lode viene però limitata, come vedremo, subito dopo dall'allusione del critico a frequenti cadute "in quello che si deve chiamare un falso formalismo".

Fra le tesi wildiane lodate dal Wellek come "dogmi della tradizione idealistica" (senza riferimenti alle fonti), il rapporto tra tecnica e personalità è accennato solo di sfuggita. Questo punto ci sembra però degno di considerazione. Wilde scrive:

> Each art has its grammar and its materials. There is no mystery about either,... But while the laws upon which Art rests may be fixed and certain, to find their true realisation they must be touched by the imagination into such beauty that they will seem an exception, each one of them. Technique is really personality. That is the reason why the artist cannot teach it, why the pupil cannot learn it[69].

La conclusione — tecnica concreta uguale personalità, in quanto si realizza in una particolare opera — è riaffermata da Croce e dalla Langer, che osserva: "Il mestiere, o tecnica, non è il procedimento meccanico, ripetitivo, predeterminato...: ogni artista inventa la sua tecnica, e sviluppa la propria immaginazione così facendo"[70].

Elemento essenziale del pensiero estetico di Wilde è il concetto di autonomia dell'arte, che ha la sua origine in Kant: ripreso da Coleridge e da Poe, dai quali lo derivò Baudelaire, è stato poi esposto in modo chiaro e sistematico da Croce nel *Breviario di Estetica*. Wilde afferma questo principio con grande energia: l'arte deve essere distinta dal pensiero logico discorsivo e dall'etica, negandone così il carattere didattico e moralizzante; deve anche essere distinta dall'utile e dal sensualismo. Quando Wilde afferma il carattere "immorale" dell'arte, intende paradossalmente indicare il carattere contemplativo, in opposizione all'attività sociale ("morale"): "All art is immoral... except those baser forms of sensual or didactic art that seek to incite to action of evil or good". Questo perchè, spiega Wilde, "emotion for the sake of emotion is the aim of art, and emotion for the sake of action is the aim of life, and of that practical organization of life that we call society... which is the beginning and basis of morals"[71]. Analogamente Roger Fry affermerà:

> La moralità... apprezza l'emozione in rapporto all'emozione che ne risulta. L'arte apprezza l'emozione in sé e per sé. ... Si deve quindi smet-

tere di cercare di giustificare un'opera d'arte in base alla sua azione sulla vita e considerarla come espressione di emozioni fini a sé stesse[72].

Osserva giustamente F. Kermode a proposito dell'estetica di Coleridge, che quando quest'ultimo vede l'attività dell'immaginazione come "morale", il senso di "morale" non è qui lontano da quello che intende Wilde con "immorale": se l'atto dell'immaginazione è incorrotto, il prodotto non può assolutamente avere nulla a che fare con l'etica, o avere dei disegni sul lettore.[73].

Come si è già visto nella "English Renaissance", Wilde non ammette che l'arte, dato il suo carattere antiutilitario, possa avere fini sociali politici (ed è in questo senso che va intesa la sua provocatoria affermazione che ogni arte è "del tutto inutile", come anche quella di Valéry per il quale "la caratteristica più evidente di un'opera d'arte è l'inutilità"[74]) , e spinge la sua intransigenza fino ad escludere, almeno teoricamente, qualsiasi riferimento sociale, morale o politico dall'argomento della poesia, che non deve trattare di nessun problema reale di attuale interesse:

The only beautiful things... are the things that do not concern us. As long as a thing is useful or necessary to us, or affects us in any way, either for pain or for pleasure, ...or is vital part of the environment in which we live, it is outside the proper sphere of art[75].

Si tratta evidentemente di un'esagerazione polemica di per sé non accettabile, come giustamente aveva fatto rilevare Swinburne già nel 1872[76], in quanto porta ad una discriminazione altrettanto arbitraria, per quanto di segno opposto, quanto quella operata dai critici moralistici. Oltre che dalla polemica contro il realismo, Wilde qui è spinto a questa formulazione dal suo timore che venga a mancare il necessario distacco che ogni artista deve provare verso il proprio argomento (e infatti aggiunge in tono più moderato: "We should, at any

rate have no preferences, no prejudices, no partisan feeling of any kind"[77]): il pericolo, secondo Wilde, è che l'artista sia spinto a scrivere pro o contro qualcosa, cioè per raggiungere uno scopo, il che gli appare distruttivo della poesia.

In questo senso, inversamente, l'arte autentica non è come tale l'espressione del proprio tempo. Ne consegue perciò che l'arte non è un'adeguata fonte per la storia di un periodo: "To pass from the art of time to the time itself is the great mistake that all historians commit", il che fra l'altro ci ricorda come Wilde avesse affermato, in una lettera ad un ammiratore di "The Decay of Lying", di aver scritto il saggio per esprimere le sue "new views on art, and particularly on the relations of art and history"[78]. Anche Roger Fry, in "Art and Life", sostiene la stessa tesi[79], e Berenson, in una critica a Max Dvörak, scrive:

Dubito che tutte le arti messe insieme, compresa la Poesia — sia in versi che in prosa — possano offrire la storia soddisfacente di un periodo... Nessuno potrebbe supporre che il culmine del Barocco o il trionfo del Rococò si siano svolti parallelamente all'epoca della geometria e del razionalismo, di cui Galileo, Descartes e Voltaire furono gli esempi più alti[80].

L'arte non è soltanto remota dai fatti sociali e politici cui gli uomini si interessano, non è neanche uno specchio realistico della passione o della natura:

Nations and individuals... are always under the impression that is of them that the Muses are talking, always trying to find in the calm dignity of imaginative art some mirror of their own turbid passions, always forgetting that the singer of life is not Apollo but Marsyas. Remote from reality and with her eyes turned away from the shadows of the cave, Art reveals her own perfection[81].

Questo riferimento alla caverna platonica conferma la precedente allusione al fenomenismo schopenhaueriano di Wil-

de. La realtà fisica, ossia fenomenica, è paragonata alle ombre della caverna di Platone, ombre che però l'arte non imita, in quanto crea invece un mondo suo proprio. Che l'arte non esprime la realtà significa che non tende a riprodurla ossia a comunicarla (qui l'espressione non ha alcun significato estetico, catartico, come in Croce):

> Art never expresses anything but itself. This is the principle of my new aesthetics; and it is this, more than that vital connection between form and substance, on which Mr Pater dwells, that makes music the type of all the arts.

In un passo successivo troviamo ancora: "Beauty reveals everything, because it expresses nothing. When it shows us itself, it shows us the whole fiery-coloured world"[82]. Così l'effusione di passioni particolari non caratterizzate dalla forma (non "espresse", come direbbe Croce) non è vera arte. L'aggiunta che "l'arte rifiuta il peso dello spirito umano" è però infelice, in quanto "spirito" è termine troppo vasto che include in sé l'arte, e risente nella sua crudezza l'influenza di Whistler.

Non dobbiamo dimenticare che poco prima della pubblicazione dei dialoghi di Wilde, nel 1888, era apparso il saggio di Pater sullo stile, in cui l'autore, dopo aver tracciato una distinzione fra buona arte e grande arte, conclude col basare quest'ultima sul contenuto:

> Given the conditions I have tried to explain as constituting good art; — then, if it be devoted further to the increase of man's happiness, to the redemption of the oppressed,...or to such presentment of new or old truth about ourselves and our relation to the world as may ennoble and fortify us in our sojourn here, or immediately, as with Dante, to the glory of God, it will be also great art[83].

Wellek commenta questo passo come segue: "Questa è una ritrattazione a spese di qualsiasi concezione unitaria e coeren-

te dell'arte... Pater finisce in una dicotomia distruttiva delle proprie intuizioni sulla natura dell'arte"[84] . Forse, allora, nell'ultimo passo sopra citato Wilde reagiva contro la "ritrattazione" di Pater; d'altra parte come si è visto, già nel 1882 aveva scritto nell'"English Renaissance":

> While, then, the material of workmanship is being thus eleborated and discovered to have in itself... qualities entirely satisfying to the poetic sense and not needing for their aesthetic effect any lofty intellectual vision, any deep criticism of life or even any passional human emotion at all, the spirit and the method of the poet's working — what people call his inspiration — have not escaped the controlling influence of the artistic spirit[85].

Tuttavia ciò che Wilde intende è, come già accennato, che senza la forma qualsiasi sentimento, per quanto nobile o appassionato possa essere è di per sé insufficiente a creare l'arte. "Start with the worship of form, and there is no secret in art that will not be revealed to you", aggiungendo però: "For the real artist is he who proceeds, not from feeling to form, but from form to thought and passion"[86]. Questo paradosso è collegato alla posizione, anch'essa paradossale, di Poe ed esprime iperbolicamente — in aperta polemica con il contenutismo allora dominante — l'esaltazione della forma, ponendola come inizio e motivazione dell'opera d'arte. Preso in senso letterale ciò non sembra accettabile, ed è su questo punto che il Wellek accusa Wilde di "falso formalismo"[87]. Vediamo però in quali termini Wilde riassuma la sua argomentazione, particolarmente per quanto riguarda la negazione dell'effusiva passionalità del romanticismo di second'ordine che era stato vigorosamente denunciato da Baudelaire.

È contro l'effusività romantica che Wilde afferma che una passione reale rovinerebbe l'artista: "All bad poetry springs from genuine feeling"[88]. In quest'asserzione, di per sé evidentemente falsa se si prende il paradosso alla lettera, Wilde

intende per passione "reale", per sentimento "genuino", la passione e il sentimento nella loro immediatezza, allo stato ancora grezzo, preartistico. Si può qui vedere come Wilde, oltre che a certi passi dell'*Estetica* hegeliana in cui si sottolinea, che a proposito del *Divan* goethiano, l'assenza di nostalgia, ossessione, e desiderio personale, trovandovi solo "il piacere puro della forma", si richiama — probabilmente attraverso Baudelaire - a Diderot, che nel celebre ed importante *Paradoxe sur le comédien* (probabilmente del 1773, ma pubblicato solo nel 1830) sostiene — riferendosi in particolare all'attore, ma estendendo la validità di quanto afferma anche ai poeti e agli altri artisti — l'esigenza del distacco dai sentimenti e dalle emozioni reali che guastano l'arte[89]. In *The Picture of Dorian Gray*, dove Wilde sviluppa in vari modi la sua teoria dell'antitesi e dei rapporti paradossali fra arte e vita, la figura di Sybil Vane — non a caso, un'attrice: il suo ruolo emblematico nel romanzo diviene ancora più esplicito se si ricorda che Wilde, nel racconto "The Portrait of Mr W.H.", asserisce che "all Art is to a certain degree a mode of acting"[90] — ha infatti una precisa ed importante funzione, quella di fornire con la sua vicenda la riprova dell'affermazione "Whatever actually occurs is spoiled for art", anch'essa da leggersi nel senso che si è indicato per il passo sul sentimento[91]. La passione, l'intrusione della vita reale rovinano l'artista, tanto più perfetto quanto più netta in lui — come dirà poi T.S.Eliot in un famoso passo — la separazione tra "l'uomo che soffre e l'artista che crea"[92]. In Sybil, prima di conoscere Dorian questa separazione è assoluta, in quanto la giovane attrice non ha vita e sentimenti propri: tutta presa dalla sua arte che per lei è l'unica realtà che conosca, recita meravigliosamente proprio perchè ogni sera sul palcoscenico ricrea passioni che non sente, sofferenze che non ha mai provato. Col suo "genio e col suo intelletto", dice Wilde (sottolineando indirettamente come le emozioni non abbiano alcuna parte), Sybil riesce così a realizzare i sogni dei grandi poeti e a dar forma e sostanza alle "ombre dell'arte", quelle ombre che sono a quanto afferma Wilde più vive e reali della vita e della realtà quotidiane e banali[93]. Quando invece l'amore per Dorian, una passione "reale" e non fittizia come quella, tante volte ricreata sulla scena, di Giulietta, s'impadronisce di lei ardendola "come il fuoco" ed annulla la separazione tra l'artista che recita e la donna che prova dei sentimenti, Sybil come attrice è finita: inevitabilmente, muore, non tanto per una concessione del sofisticato Wilde al gusto melodrammatico del tempo quanto perchè Sybil è viva solo nella sua arte, e quando questa scompare non ha più ragione di esistere.

Wilde sostiene che l'arte non è "espressiva", cioè espressione, mediante la forma, di un sentimento personale, preesistente, bensí "impressiva"[94]. Qui non c'è differenza da Croce, per il quale come per De Sanctis, l'emozione preesistente alla creazione artistica è al di fuori dell'arte: può stimolarne la nascita, ma quando riceve forma si trasfigura diventando particolare contenuto di una particolare forma, perchè l'intuizione del sentimento coincide con la sua espressione mediante le immagini. Però in Croce sembra che l'emozione preartistica debba esserci sempre, mentre Wilde, seguendo Poe, insiste sull'opera d'arte come costruzione deliberata, per cui perfino nella lirica la spinta iniziale può essere data anche dalla sola volontà di realizzare una particolare forma (si pensi alla genesi di "The Raven" descritta da Poe nella notissima *Philosophy of Composition* tanto ammirata da Wilde e prima da Baudelaire, anche se quest'ultimo ne riconosceva il carattere di provocatoria mistificazione a scopo polemico): il poeta infatti

> does not first conceive an idea, and then say to himself, "I will put my idea into a complex metre of fourteen lines", but realising the beauty of the sonnet scheme, he conceives certain modes of music and methods

of rhyme, and the mere form suggests what is to fill and make it intellectually and emotionally complete[95].

L'opera d'arte deve essere costruita in modo da far sorgere, attraverso la forma, un sentimento che risulta cosí catartizzato dalla forma stessa. Anche ammettendo che l'artista abbia la sua propria visione della vita e che parta da una vaga atmosfera sentimentale, l'opera d'arte deve essere costruita con assoluto distacco e la piena consapevolezza dei risultati estetico-emotivi da raggiungere. Questa tesi, condivisa fra gli altri da Valéry, ha influenzato notevolmente l'arte contemporanea,che oppone l'idea di una superiore abilità d'artefice al concetto romantico di genio.

Ne scaturisce come corollario — e corollario anche dell'altro punto che vedremo in seguito, della critica immanente all'arte — la tesi non esplicitamente affermata da Wilde, ma ovviamente implicita nelle sue premesse, della progressiva formazione dell'opera d'arte quale risultato di un processo. Questa teoria di Valéry postula un'azione dialettica fra l'artefice e la materia con cui lavora, fra l'artefice e i vari stadi successivi della creazione, cosí che lo stesso tema iniziale può subire anche notevoli cambiamenti[96].

Tornando al già accennato problema della critica immanente all'opera d'arte, di cui aveva già parlato nell'"English Renaissance", problema legato alla negazione del concetto romantico dell'ispirazione, Wilde afferma che l'antitesi fra arte e critica è un'antitesi arbitraria: "Without the critical faculty, there is no artistic creation at all worthy of the name. ... All fine imaginative work is self-conscious and deliberate. ... A great poet sings because he chooses to sing"[97]. Dalla lettura di questo ed altri passi di "The Critic as Artist", risulta chiaro come Wilde abbia accettato e sviluppato un accenno di Pater, che lo aveva a sua volta derivato da Poe (forse mediato da Baudelaire):

The philosophic critic, at least, will value, even in works of imagination, seemingly the most intuitive, the power of the understanding in them, their logical process of construction, the spectacle of a supreme intellectual dexterity which they afford[98].

Wilde precorre quella che oggi è opinione comune, ma che non lo era certamente ai suoi tempi:

We are sometimes apt to think the voices that sounded at the dawn of poetry were simpler, fresher, and more natural than ours, ...Our historical sense is at fault. Every century that produces poetry is, so far, an artificial century, and work that seems to be the most natural and simple product of its time is always the result of the most self-conscious effort[99].

La poesia anonima e collettiva non è il risultato dell'immaginazione di una razza quanto dell'immaginazione individuale se è vera poesia, se ha ricevuto una bella forma, in quanto non vi è arte dove non vi è stile, non vi stile dove non vi è unità, e "l'unità è propria dell'individuo". Quanto al mito, Wilde osserva:

I am inclined to think that each myth and legend that seems to us to spring out of the wonder, or terror, or fancy of tribe and nation, was in its origin the invention of one single mind. The curiously limited number of the myths seems to me to point to this conclusion[100].

Naturalmente, qui Wilde parla dei miti che hanno trovato un'espressione artistica, e non dei grandi archetipi mitici comuni a vari popoli.

Infine, la divisione in periodi della storia dell'arte e della letteratura, delineata da Wilde (come Winckelmann e Hegel avevano fatto prima di lui) appare degna di nota in quanto è importante non in sé, ma per i giudizi critici che implica: Wilde la formula come parte della sua polemica antirealistica. Secondo lui, il primo stadio è quello della pura, astratta decorazione in cui l'arte produce "purely imaginative and pleasu-

rable work, dealing with what is unreal and non-existent". A questo primo stadio succede quello in cui

> Life becomes fascinated with this new wonder, and asks to be admitted into the charmed circle. Art takes life as part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh forms, is absolutely indifferent to fact, invents, imagines, dreams, and keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style, of *decorative or ideal treatment*[101].

Qui Wilde esprime nella maniera più chiara un perfetto equilibrio fra forma e contenuto: l'arte è un mondo creato dall'immaginazione, nell'incantesimo generato dalla forma, che prende qui il nome di "trattamento decorativo". Si noti l'importanza dell'aggettivo nella sua duplice accezione già menzionata[102].

Il terzo stadio si ha quando la vita prende il sopravvento e scaccia l'arte, "relegandola nel deserto": questa è la vera decadenza ed è di questo — aggiunge Wilde — "che ora stiamo soffrendo"[103]. Nella formazione di questa triade Wilde non segue un rigoroso ordine dialettico che dovrebbe essere: dominio della forma pura (tesi), dominio del contenuto come negazione (antitesi) e quindi arte come sintesi di forma e contenuto.

Nel primo stadio di un'arte formale, che Wilde chiama "decorazione astratta", il materiale sensibile è preso da ciò che è irreale, non esistente. Nella seconda fase il materiale è preso dalla vita, ma è ricreato con la stessa libertà dei sogni, che pure traggono le loro immagini dal ricordo di immagini viste nella veglia. La libertà dell'arte nel creare il suo proprio mondo, che può sembrare più o meno evidente in alcuni aspetti dell'arte narrativa o drammatica, appare più chiaramente nella poesia, che crea per se stessa una realtà magicamente indipendente dalle leggi della natura. Dopo aver affermato, come abbiamo visto, che l'arte non dovrebbe esser giudicata secondo un criterio di rassomiglianza; che non è uno specchio, ma un velo, Wilde dice ancora:

> Art... has flowers that no forests know of, birds that no woodland possesses. She makes and unmakes many worlds, and can draw the moon from heaven with a scarlet thread. ...Nature has, in her eyes, no laws, no uniformity. She can work miracles at her will, and when she calls monsters from the deep they come. She can bid the almond-tree blossom in winter, and send the snow upon the ripe cornfield[104].

Qui, nell'esaltare la libertà della fantasia Wilde si ricollega da un lato ai primi Romantici, soprattutto a Coleridge (per cui, seguendo gli Schlegel, l'arte crea autonomamente come la Natura), dall'altro al simbolismo che si andava affermando in Francia negli anni Ottanta. Di particolare interesse, a questo proposito, un'osservazione di Agostino Lombardo, che ha lucidamente analizzato il passaggio da estetismo a simbolismo nella poesia inglese, mostrando come si debbano considerare due momenti dialettici di una medesima linea di sviluppo:

> ... se l'arte per l'arte è negativa in senso assoluto, da un punto di vista relativo agisce positivamente; sul piano della tecnica, infatti, essa costituisce un'esperienza utilissima e permette che il linguaggio si affini e riveli possibilità nuove; non v'è dubbio che senza quest'esperienza tutta formale il simbolismo non avrebbe rappresentato ciò che invece ci appare, espressione validissima di un nuovo modo di intendere la poesia[105].

È interessante notare che Wilde, dopo aver esemplificato la progressione dei tre stadi nella storia del dramma, mostra che ciò è vero anche per le arti che sono "propriamente decorative". L'arte puramente decorativa si trova in Oriente, "with its frank rejection of imitation, its love of artistic convention, its dislike to the actual representation of any object in Nature"[106].

Tutta la storia delle arti decorative in Europa è la documentazione della lotta fra lo spirito sopra descritto (che Wil-

de chiama orientalismo) e il nostro spirito imitativo. Il risultato di questa lotta è stato una conciliazione che possiamo considerare come il secondo stadio, dove si sono avute delle opere belle e immaginative, in cui le cose visibili della vita sono tramutate in convenzioni artistiche. Quando finalmente abbiamo scelto di ritornare o alla natura, o alla vita, con l'imitazione realistica di oggetti naturali, "our work has always become vulgar, common and uninteresting"[107].

Parlando della pittura Wilde, dopo aver tracciato, seguendo Lessing, una distinzione tra la sfera di azione del poeta e quella del pittore, asserisce che le opere pittoriche ispirate da scene sia della storia, che della letteratura sono troppo intelligibili e intellettualistiche:

> As a class they rank with illustrations [se ne ricorderà Berenson], and even considered from this point of view are failures, as they do not stir the imagination, but set definite bounds to it. For the domain of the painter is...widely different from that of the poet[108].

Wilde tuttavia non dà sufficiente rilievo all'errore fondamentale dei pittori illustrativi, quello di trascurare i valori formali perchè troppo presi del contenuto letterario. Osserva d'altra parte che il poeta e il pittore possono trattare lo stesso soggetto: lo scrittore però può essere pittorico, oppure non esserlo, e ha quindi libertà molto maggiore del pittore che trova dei limiti non in ciò che vede in natura, ma in ciò che non si può vedere sulla tela[109]. Inoltre, i quadri del tipo descritto da Wilde nel passo sopra citato hanno un significato troppo definito, mentre le opere d'arte autentiche ci fanno "meditare e sognare e fantasticare" perché possiedono la sottile qualità della suggestione: "This is the reason why music is the type of art. Music can never reveal its ultimate secret"[110].

Dalle limitazioni della pittura, Wilde passa a un esame più generale della limitazione nell'arte: qui, mentre riprende questa teoria da Pater, non si serve del principio dei valori formali. L'omissione del riferimento a tali valori nei saggi più tardi può spiegarsi a nostro avviso col fatto che non riteneva più necessario ripetere ciò che ormai era stato pienamente assimilato nella teoria generale della forma e doveva essergli sembrato tacitamente ammesso. Già nella "Conferenza agli studenti d'arte" del 1883, Wilde aveva dichiarato che un dipinto è anzittutto una cosa puramente decorativa, "a delight for the eyes"[111]. Nei due dialoghi delle *Intentions* sottolinea di nuovo con grande enfasi l'importanza primaria della struttura formale e degli effetti decorativi in un'opera d'arte. Il contenuto rappresentativo può avere un'efficacia emotiva e intellettuale, ma solo se i valori formali che lo catartizzano sono presenti abbiamo, come già detto, l'arte.

Partendo dal suo concetto dell'opera d'arte lucidamente costruita, Wilde giunge infine ad auspicare l'abolizione di ogni contenuto rappresentativo. Cosí anche l'Impressionismo che sotto certi aspetti apprezzava, non lo soddisfa più, a causa del suo legame con la realtà, della disprezzata rappresentazione della vita moderna. Sente che l'Impressionismo ha ancora un residuo realistico, e insieme autobiografico; e Wilde sembra quasi sostenere l'avvento di un'arte astratta, sebbene non lo dichiari esplicitamente, quando dice che tutto ben considerato preferisce la decorazione (nel senso comune del termine) all'arte figurativo-rappresentativa, "the arts that touch us to the arts that teach us".

> Modern pictures, are, no doubt, delightful to look at. At least, some of them are. But they are quite impossible to live with; they are too clever, too assertive, too intellectual. Their meaning is too obvious, and their method too clearly defined. One exhausts what they have to say in a very short time, and then they become as tedious as one's relations[112].

Wilde continua affermando il carattere di inesauribilità —

argomento che verrà ripreso e sviluppato a proposito della critica d'arte — che è essenziale a ogni opera d'arte e che gli sembra realizzato nel modo più puro nella decorazione propriamente detta. Va notato tuttavia che si tratta di una decorazione che ci "procura emozione": agli Impressionisti Wilde dichiara di preferire la nuova scuola degli "*Archaicistes*" che lavorano secondo "condizioni decorative"[113]. "Tuttavia", conclude,

> the art that is frankly decorative is the art to live with. It is, of all our visible art, the one art that creates in us both mood and temperament. Mere colour, unspoiled by meaning, and unallied with definite form, can speak to the soul in a thousand different ways. The harmony that resides in the delicate proportions of lines and masses becomes mirrored in the mind. The repetitions of pattern give us rest. The marvels of design stir the imagination. In the mere loveliness of the materials employed there are latent elements of culture. Nor is this all. By its deliberate rejection of Nature as the ideal of beauty, as well as of the imitative method of the ordinary painter, decorative art not merely prepares the soul for the reception of true imaginative work, but develops in it that sense of form which is the basis of creative no less than of critical achievement[114].

Si è citato per esteso questo passo perchè vi sono contenute alcune delle più fruttuose intuizioni di Wilde sull'arte, che non solo definiscono la natura e la funzione della decorazione quale la intendono gli studiosi moderni (ad esempio la Langer), ma costituiscono una vera anticipazione dell'astrattismo. Non si vuole certo esagerare l'influsso di Wilde sull'arte e sulla critica a lui posteriori (non si deve però dimenticare che le *Intentions* ed altre opere wildiane furono assai note e diffuse anche fra gli artisti, specie in Francia: in *L'Art* (1901) di Rodin, ad esempio, si trovano molte idee wildiane; Paul Klee conosceva a memoria la Prefazione del *Dorian Gray* e lunghi passi del *De Profundis* e W. Kandinskji ha citato Wilde insieme a Goethe a sostegno della tesi principale avanzata nel suo

influente *L'arte dell'armonia spirituale*). È comunque indubbio che si debba ricollegare alla sua estetica la decisiva azione di Bernard Berenson, specie perchè questi riprese da Wilde l'antitesi fra illustrazione e decorazione, usando il secondo termine per indicare i valori puramente pittorici, rinnovando così la critica delle arti figurative.

A distanza di oltre cinquant'anni, nel 1948, nella sua *Estetica e Storia* già citata, Berenson lamenta di non essere stato compreso in passato, quasi a declinare la propria responsabilità per quelle che considera certe aberrazioni dell'arte moderna:

> Una netta distinzione era già stata fatta nel mio *Florentine Painters* scritto nella primavera del 1895. Essa non mancò di essere accolta, ma non come avrebbe dovuto, indubbiamente perchè era stata esposta in forma troppo breve e troppo all'improvviso.

Più oltre troviamo:

> Mi rivolgevo a un pubblico abituato, sotto l'influsso di Rio, di Ruskin, Lindsay e dei Preraffaelliti, a vedere in un quadro poco più dell'illustrazione. Sentivo il bisogno di sottolineare l'importanza della decorazione a quel tempo cosí raramente menzionata se non fra gente del mestiere e anche allora soltanto dal punto di vista tecnico[115].

È strano che Berenson non citi, se non altro per criticarla, l'analoga distinzione fatta da Wilde che, abbiamo visto, cita invece ad altro proposito. Comunque, il criterio critico per cui un quadro va essenzialmente giudicato in base ai valori pittorici condurrà gli artisti a ricercare un'arte priva di ogni contenuto rappresentativo: così Picasso dichiara che "Tramite l'arte esprimiamo il nostro concetto di ciò che la natura non è"[116] e Apollinaire afferma a propostito dei Cubisti:

> Il soggetto ha ormai pochissima importanza, oppure non ne ha affatto. ...Ci stiamo avviando verso un'arte interamente nuova che rispetto alla pittura quale la si concepiva prima, sta nella stessa posizione in cui la musica si trova rispetto alla letteratura. Sarà pittura pura, cosí come la musica è letteratura pura[117].

Nei primi decenni del nostro secolo, periodo di straordinaria importanza per il radicale rinnovamento delle arti visive, la scuola formalistica nella critica d'arte si ricollega chiaramente alle anticipazioni wildiane: in particolare, Clive Bell, Roger Fry, Wilenski e Jay Hambridge ne furono certamente influenzati. Di Bell, che con Fry è il più importante del gruppo, è assai nota la teoria della "forma significante", quella qualità "...in assenza della quale un'opera d'arte non esiste" e che definisce come "relazioni e combinazioni di linee e di colori, ... forme capaci di provocare emozioni estetiche", aggiungendo che essa "è la sola qualità comune a tutte le opere d'arte visiva." Dell'elemento rappresentativo in arte, Bell afferma più oltre che può essere dannoso oppure no, ma è "sempre irrilevante"[118]. R. Fry è, come si è visto, ancor più vicino a Wilde nelle sue formulazioni, non solo per il rigoroso formalismo, ma anche per la ripetuta asserzione dell'autonomia della sfera dell'arte da quella della vita, con la conseguente negazione del criterio di rassomiglianza con la natura, e la netta distinzione fra sentimento e sentimento estetico.

CAPITOLO IV

LA CRITICA COME (ANZI, MEGLIO DI) UNA "FINE ART"

Criticism is itself an art ... it is both creative and independent.
... The highest Criticism is more creative than creation.
"The Critic as Artist"

La transizione dalla teoria estetica alla teoria della critica in Wilde è evidente, come è giusto che sia: anche in questo caso lo stimolo che spinge Wilde a formulare in forma organica e compiuta la propria teoria in merito alla vera natura e funzione della critica quale la espone nell'ampio ed articolato saggio "The Critic as Artist" (1890) è di natura polemica, questa volta contro Whistler che ripetendo le idee soprattutto di Degas [1], assorbite con religiosa venerazione a Parigi, aveva asserito l'inutilità dei critici in generale e di quelli che si occupano di pittura da un punto di vista letterario in particolare, perché critici di pittura possono essere solo i pittori. A proposito di quest'affermazione, proclamata da Whistler con particolare risonanza nel corso della sua notoria "Ten O' Clock Lecture", Wilde commenta: "I seem to have heard this observation before ... It has all the vitality of error and all the tediousness

of an old friend"[2]. Con questa maliziosa battuta Wilde apre l'offensiva in difesa della critica e della funzione di rinnovamento nel campo del gusto esercitata dallo "Aesthetic Movement", offensiva che gli offre l'occasione di integrare e di completare la sua estetica.

La forma dialogica del saggio ben si presta, come osserva Wilde stesso in un passo che ricorda quanto affermato in proposito da Pater, al procedere apparentemente casuale e svagato ma in realtà controllatissimo delle argomentazioni wildiane, e contribuisce assieme al solito malizioso *humour* a fare di "The Critic as Artist" la prova migliore di quanto sostiene Wilde quando afferma che ogni vera critica è anch'essa un'opera d'arte. I due personaggi appaiono più individualizzati di quelli che troviamo in "The Decay of Lying", e l'*adversarius* (lí Vivian, qui Ernest), della cui funzione Wilde fa dire con divertente autoironia che per suo mezzo il critico "can invent an imaginary antagonist, and convert him when he chooses by some absurdly sophistical argument"[3], non ha il mero compito, come il candido Teeteto platonico o Vivian di offrire al protagonista l'opportunità di esporre dialetticamente le proprie idee, ma pur costituendo sempre la "spalla" del mattatore Gilbert / Wilde contribuisce anche lui alla discussione con osservazioni non sempre pronunciate all'esclusivo scopo di farle demolire prontamente dal suo agguerrito interlocutore.

Nonostante nel corso del saggio Wilde sostenga, in paradossale polemica con il pragmatismo utilitaristico imperante, che ogni conoscenza pratica derivata dall'esperienza è non solo superflua ma addirittura dannosa per chi voglia formulare una teoria intellettualmente valida, e proclami la superiorità del pensiero puro, "inutile" perché privo di immediate finalità pratiche, tuttavia leggendo la sua formulazione dei principi teorici su cui basare la critica si avverte chiaramente che tali principi hanno spessore e plausibilità perché frutto, oltre che

della speculazione teorica, dell'esperienza acquistata da Wilde in un quinquennio d'intensa attività di critico militante. La padronanza del mestiere di critico oltre a quella delle teorie sulla natura e funzione dell'arte avanzate dai più autorevoli pensatori e critici della tradizione europea, da Goethe a Baudelaire e da M. Arnold e W. Pater, unita alla sua solida preparazione culturale, danno modo a Wilde di elaborare una sua teoria organica e coerente di notevole interesse e validità; prima di esaminarla, val la pena di soffermarsi brevemente sull'apprendistato critico di Wilde, di cui si è già rilevata l'importanza.

Wilde si dedica con continuità al giornalismo a partire dal suo rientro dagli Stati Uniti, anche se la produzione critica migliore appartiene agli anni 1885-90: i suoi pezzi appaiono su giornali e riviste prestigiosi e diffusi, e ben presto la fama di Wilde non fu solo affidata alle sue estrose bizzarrie, in quanto divenne una firma nota ed apprezzata. Alcune recensioni wildiane, apparse anonime, vennero attribuite a Shaw, come quest'ultimo ricorda in una lettera, aggiungendo che tali scritti avevano un'eccezionale finitezza di stile ed erano molto divertenti: indubbiamente, scorrendo il volume delle *Reviews* o la scelta ripubblicata dallo Ellmann non si può non concordare con Shaw, né pensare che Wilde esageri quando afferma che per il vero critico "Dulness is always an irresistible temptation for brilliancy, and stupidity is the permanent *Bestia Trionfans* that calls wisdom from its cave"[4]. Nonostante si tratti di pezzi buttati giù spesso in gran fretta, anche riguardo alla qualità della scrittura Shaw ha ragione: Wilde qui come in scritti più ambiziosi non trascura lo stile, usando un tono elegantemente *dégagé* in cui però tutto è deliberatamente calcolato in vista dell'effetto finale, dalle frequenti allitterazioni che contribuiscono a fare di tante osservazioni un memorabile epigramma al garbato e godibilissimo *humour*.

Certo Wilde avrà messo in pratica i precetti che fa enunciare a Gilbert in "The Critic as Artist" in merito all'esercizio della professione di critico:

> It is sometimes said of reviewers that they do not read all through the works they are called upon to criticise. They do not. Or at least they should not. ... Nor is it necessary. To know the vintage and quality of a wine one need not drink the whole cask. It must be perfectly easy in half an hour to say whether a book is worth anything or nothing. Ten minutes are really sufficient, if one has the instinct for form. Who wants to wade through a dull volume? One tastes it, and that is quite enough — more than enough, I should imagine[5].

Sentiamo l'eco, in questo ed altri passi, del tedio che assaliva il povero Wilde quando era costretto a scorrere in fretta decine di mediocri romanzi ("Ours is a prosaic age, not an age of prose", osserva una volta malinconicamente) per la rubrica "New Novels": in "The Decay of Lying", riprendendo qui come altrove spunti ed osservazioni presenti nelle recensioni ("Such novels ... are possibly easier to write than they are to read", e "It has taken four people to write [*Astray*], and even to read it it requires assistance"[6]), osserva: "I quite admit that modern novels have many good points. All I insist on is that, as a class, they are quite unreadable"[7]. Non meno penosa la compilazione della rubrica "Poets' Corner", che costringeva Wilde ad avventurarsi periodicamente nella sterminata e quasi sempre men che mediocre produzione poetica vittoriana, per cui la battuta "In modern days, ... the fashion of writing poetry has become far too common, and should, if possible, be discouraged"[8] appare più che giustificata, e c'è da temere che quando Gilbert/Wilde in "The Critic as Artist" osserva scherzosamente che uno degli scrittori contemporanei più industriosi ha di recente proposto che la ballata in finto dialetto scozzese divenga la base "for a final and unanimous effort on the part of our second-rate poets to

make themselves really romantic"[9], in realtà non stia affatto scherzando, a giudicare da certe recensioni wildiane.

A distanza di quasi cent'anni, questi brevi scritti wildiani non hanno perso nulla della loro freschezza e del loro interesse, e testimoniano sia della verità di quanto il loro autore afferma nel corso della polemica contro i denigratori della critica, e cioè che spesso si continua ad apprezzare una pagina di critica anche quando gli scrittori che ne costituiscono l'argomento somo ormai giustamente dimenticati (chi ricorda, infatti, James Payn, William Black e tanti altri mestieranti vittoriani, soprattutto donne, di cui ci parla Wilde, se non appunto perché ce ne parla Wilde?), sia la sua vasta e assai solida cultura, la vivacità del suo ingegno e la capacità di dare in sintesi una valutazione nel complesso assai equilibrata (nonostante la sua teorizzazione della parzialità come caratteristica essenziale di ogni buon critico: forse però non c'è da stupirsi dell'obiettività wildiana in queste recensioni, dato che in "The Critic as Artist" afferma: "It is only about things that do not interest one that one can give a really unbiassed opinion"[10], mentre nel caso di uno scrittore veramente grande, che ammira — come Balzac, Meredith, Turguenev per citarne solo tre — il tono cambia) e spesso felice. Soprattutto notevoli sono le osservazioni su Balzac, di cui recensì la traduzione inglese delle opere, su Browning, su Meredith, assai ammirato da Wilde che ne parla a lungo, riprendendo quasi *verbatim* anche se con alcune variazioni una sua recensione, sia in "The Decay of Lying" che in un passo di "The Soul of Man under Socialism," senza che il tono spiritoso e brillante oscuri la serietà del suo apprezzamento e la validità del suo giudizio[11].

In "The Critic as Artist", espressione matura della sua riflessione critica, ritroviamo idee, spunti e motivi già presenti nelle recensioni, anche se ora organicamente collegati in un vero e proprio sistema in cui la difesa dell'attività critica e della

sua importanza determinante nello sviluppo della cultura e dell'arte, elaborata sotto lo stimolo degli attacchi whistleriani, si trasforma in un'esaltazione dell'autonomia e della creatività della critica stessa. Verso la fine della seconda parte del dialogo troviamo la confutazione definitiva della tesi principale avanzata dal corrosivo Whistler con la tracotanza che gli è consueta:

> The appeal of all art is simply to the artistic temperament. Art does not address herself to the specialist. ... Indeed, so far from its being true that the artist is the best judge of art, a really great artist can never judge of other people's work at all, and can hardly, in fact, judge of his own. The very concentration of vision that makes a man an artist, limits by its sheer intensity his faculty of fine appreciation. ... The gods are hidden from each other. They can recognize their worshippers. That is all[12].

Si noti la metafora finale, che rovescia quella usata precedentemente in "The English Renaissance". La posizione di Wilde, ulteriormente chiarita nel corso del dialogo, sembra anticipare (talvolta, sorprendentemente, quasi *verbatim*) quella altrettanto provocatoria di Northrop Frye nella brillante e caustica "Introduzione polemica" alla sua celebre e assai influente *Anatomia della critica* (1957), testo canonico della "nuova" critica degli ultimi decenni[13].

Sempre alla sotterranea, ma chiarissima, polemica con Whistler è da ricondurre l'affermazione fatta da Wilde della superiorità della letteratura sulla pittura che del resto trova un autorevole precedente nell'*Estetica* hegeliana (dove la triade relativa all'arte "romantica", moderna, come si sa, è così articolata: pittura, musica, poesia); Whistler aveva infatti, altrettanto erroneamente — ma senza alcuna giustificazione filosofica, in quanto le sue idee in materia d'arte erano esclusivamente derivate dalle conversazioni parigine coi grandi pittori impressionisti — sostenuto il contrario. Più originale e paradossale, ed anch'essa dettata dalla polemica,

l'affermazione wildiana per cui la critica sarebbe superiore all'arte.

In conclusione del dialogo troviamo infatti l'affermazione della supremazia della critica sulla letteratura, che Wilde ritiene "condannata" perché la sua materia si va facendo sempre più limitata. Per rinsanguarla, occorrerebbe creare un ambiente completamente nuovo, oppure rivelare l'animo dell'uomo nei suoi più riposti processi: finora è stata soltanto sfiorata la superficie della psiche, prosegue, e una singola cellula del cervello contiene più "cose meravigliose" di quante ne abbiano mai immaginate coloro che hanno cercato di sondare i segreti della vita. Proprio in tal senso si sarebbe poi sviluppato tutto un aspetto della letteratura del XX secolo, con V. Woolf, J. Joyce ed altri. Ma per Wilde anche questa possibilità è limitata, e termina la sua esaltazione della critica affermandone la sopravvivenza su tutte le altre forme d'arte: se si vorrà evitare la "morte dell'arte" preannunciata da Hegel e far sí che la creazione sopravviva, ciò avverrà solo se essa diventerà molto più "critica".

Soprattutto nella prima parte del "Critico come artista", Wilde si richiama esplicitamente a Matthew Arnold, di cui continua la battaglia contro il filisteismo (termine mutuato da Heine) della borghesia, grettamente utilitaristica, ipocrita, ottusamente sorda ai valori della cultura e dell'arte. Nel saggio su Heine, in particolare, Arnold aveva affermato:

> Dissolvents of the old European ideas and facts we must all be, all of us who have any power of working; ... it is a task of dissolution, of liberation of the modern European from the old routine[14].

Si noti l'insistenza, contro l'insulare provincialismo britannico, su "Europe" ed "European": il richiamo a Goethe è evidente, qui come altrove, e viene in mente uno dei tanti passi in cui quest'ultimo afferma vigorosamente quell'ideale

di cultura cosmopolita per il quale la tradizione non deve essere il pretesto per l'immobilismo intellettuale, ma costituire una presenza viva e stimolante, ideale che Arnold, Pater e Wilde faranno proprio:

> Non esiste un'arte nazionale, come non esiste una scienza nazionale. Al pari di tutti i beni superiori esse sono patrimonio del mondo, e non possono progredire che grazie all'azione scambievole, generale e libera dei contemporanei, fondata sui contributi e sulla sopravvivenza del passato[15].

Arnold però, nello stesso contesto che si è citato, aggiungeva cautamente che dobbiamo studiarci di non divenire degli "acrid dissolvents" della tradizione, per quanto questa possa esser stata deformata in gretti pregiudizi ormai sorpassati: tale cautela, implicita negli scritti di Pater, è invece del tutto assente nell'audace e provocatorio Wilde, deciso a "make it new" senza alcuna remora.

Già nella giovanile "English Renaissance of Art", come s'è visto, Wilde rivolge agli Americani le stesse esortazioni che Arnold aveva ripetutamente rivolto agli Inglesi, incitandoli a vedere negli ideali di una superiore cultura un elemento indispensabile per il progresso di una nazione ed una maggiore comprensione fra i popoli, ed evitando così l'errore di credere che la libertà e l'indipendenza politiche di un popolo siano di per sé sufficienti ad assicurarne la civiltà e la cultura, appunto nell'ampia accezione arnoldiana di questo termine. Afferma infatti Arnold nel già citato saggio su Heine:

> Heine is noteworthy, because he is the most important German successor and continuator in Goethe's most important line of activity. And which of Goethe's lines of activity is this? - His line of activity as "a soldier in the war of liberation of humanity". ... Hear Goethe himself: "If I were to say what I had really been to the Germans in general, and to the young German poets in particular, I should say I had been their *liberator*"[19].

Anche altrove, sia nel saggio che stiamo esaminando che in altri scritti, Wilde ritornerà su questo argomento, cui evidentemente attribuisce grande importanza.

Wilde adotta un atteggiamento scopertamente assai più *outré* polemico e provocatorio dei suoi tre maestri inglesi — Ruskin, Arnold e Pater — nei confronti della disprezzata e conformista società piccolo-borghese del suo tempo: si è già parlato del suo allontanamento dal pur sempre ammirato Ruskin,e in "The Critic as Artist" appare evidente la percezione — con il dissenso che ne consegue — che Arnold sia anche lui più moralista che teorico dell'arte e della cultura, nel senso che finisca, in ultima analisi, per subordinare i valori estetici a quelli etici, come si vedrà meglio più avanti. Arnold è anche lui, nonostante la sua indubbia apertura mentale ed un genuino amore per la cultura, un "Victorian sage" per cui la "high seriousness" (ovvero l'eticità) dell'arte ne resta il supremo criterio di valore; anche se durante una fase giovanile di romantica ribellione e di lungo travaglio interiore, neanche Arnold fu immune alle lusinghe delle "nuove sirene", cioè di una sensibilità che anticipa quella decadente di *fin-de-siècle* (si veda un sonetto del 1849, intitolato appunto "The New Sirens"), purtuttavia seppe resistervi, sia pure al prezzo di rinunciare per sempre, dopo il 1853, all'attività poetica.

In quanto a Walter Pater, infine, per capire l'atteggiamento wildiano nei suoi confronti quale traspare da "The Critic as Artist" può per ora esser sufficiente riferirsi alla recensione che Wilde scrisse di *Appreciations*, apparsa nel marzo 1890, in cui si trovano parecchie affermazioni riprese poco dopo *verbatim* nel saggio. Il tono adottato da Wilde è riguardoso e ammirativo, ma senza stravaganze verbali o lodi iperboliche: per una volta Wilde pesa le parole, non assume pose frivole, non azzarda impertinenze o spiritosi paradossi (l'accenno alla prosa suntuosa del passo sulla Monna Lisa è appena lievemente

scherzoso, velato dall'uso discreto della traduzione italiana — "*purpurei panni*" —[17] della più cruda espressione inglese, "purple patches", con cui si suole indicare in tono di disapprovazione tale prosa "finement ouvragée", come Mallarmé ha definito quella pateriana, con approvazione, però; e del resto anche Wilde ne parlerà bene, in un celebre passo di "The Critic as Artist"). Particolarmente significativi sono due punti della recensione, il primo in cui Wilde esprime qualche riserva in merito a "Style" (peraltro lodato), che gli pare — a quanto afferma — troppo "astratto", ed il secondo in cui loda invece senza riserve "Wordsworth", di cui cita con approvazione il passo sulla superiorità della vita contemplativa (ne riparlerà anche nel saggio). In realtà, non ci vuol molto a vedere che il dissenso di Wilde non è tanto motivato dall'astrattezza presente in "Style", quanto dal criterio di valutazione per l'arte proposto inaspettatamente da Pater alla fine del saggio, criterio primariamente etico e non estetico: Wilde cioè si trova a dissentire dai suoi tre maestri sempre per la stessa ragione, e cioè il primato che tutti e tre finiscono col dare nella critica d'arte all'etica rispetto all'estetica.

Seguendo Arnold, all'inizio di "The Critic as Artist" Wilde afferma che solo lo spirito critico ed una "disinterested curiosity" (espressione tipicamente arnoldiana) intellettuale che non si ponga alcun fine nel campo della prassi — ed ecco perché la "vera" cultura, per Arnold come Pater e Wilde (ma non per Ruskin) è umanistica, ed ha come strumento e fine ultimo la contemplazione — determinano le condizioni ed il clima spirituale in cui potrà aver luogo la creazione artistica. Già qui troviamo, però, un'importante differenza tra i due critici: per Arnold, infatti, tale funzione propedeutica della critica si esplica soprattutto col fornire nuove idee ai poeti, che potranno così nutrire la loro ispirazione attingendo liberamente alla "new, vigorous stream of thought" che anima, vivificandola, una cultura veramente universale, e creare così un'arte "adeguata", che sappia cioè interpretare ed esprimere il tempo in cui vivono. Wilde invece vede come funzione della critica non tanto o non solo il rinnovamento delle idee, quanto il rinnovamento dell'arte stessa che tende a ripetersi in forme cristallizzate nelle scuole letterarie e artistiche. Wilde inoltre, in opposizione a quanto per esempio affermato da Ruskin in *The Stones of Venice* (l'arte è "interprete dello spirito della nazione", "specchio ed indice del carattere nazionale", "autobiografia più notevole della nazione"), nega come si è accennato che l'arte debba esprimere "the temper of its age, the spirit of its time, the moral and social conditions that surround it, and under whose influences it is produced"[18].

Pur riconoscendo il valore di certe affermazioni arnoldiane, Wilde le interpreta e modifica spesso radicalmente, proponendosi di ridefinire il concetto di critica e la sua posizione nei riguardi dell'arte eliminando quegli aspetti del pensiero di Arnold che non accettava. Ciò appare chiaro fin dal titolo originario di "The Critic as Artist", che era "La vera funzione e natura della critica", in cui l'allusione al notissimo saggio arnoldiano "The True Function of Criticism at the Present Time" (1865) era ovvia: Wilde si distacca da Arnold sia nella teoria estetica che in quella della critica. Giustamente la Rosenblatt sottolinea come l'attività di Arnold in difesa dei valori artistici, intellettuali ed immaginativi sia stata un apporto prezioso per l'estetismo, in quanto svolta essenzialmente in nome dell'istinto estetico, della bellezza e di un'armoniosa *Bildung* goethiana piuttosto che della morale corrente o della religione ormai svuotata di vero senso spirituale e divenuta abitudine e conformismo[19]. E' innegabile però che Arnold, come si diceva, sia soprattutto un moralista che si è opposto all'imperante materialismo utilitaristico per recuperare dei valori essenzialmente etici, esaltando nell'arte la "high seriou-

sness'' di una profonda critica della vita, secondo la sua famosa definizione:

> It is important ... to hold fast to this: that poetry is at bottom a criticism of life; that the greatness of a poet lies in his powerful and beautiful application of ideas to life, to the question: How to live?[20].

Si è visto come Wilde avesse motivato il suo distacco da Ruskin in ''L'Envoi'': l'obiezione di fondo che muove all'estetica di Arnold è la stessa, in nome di un'assoluta autonomia dell'arte non solo da fini utilitari, ma anche morali, che vengono polemicamente identificati da Wilde con il moralismo borghese:

> To be good, according to the vulgar standard of goodness, is obviously quite easy. It merely requires a certain amount of sordid terror, a certain lack of imaginative thought, and a certain low passion for middle-class respectability[21].

Anche se Arnold ha combattuto la ristrettezza di idee della borghesia in nome di un'apertura intellettuale che permetta di apprezzare l'arte e la bellezza senza pregiudizi, la flessibilità e l'ampiezza di vedute che giustamente richiedeva al critico sono in pratica irrigidite in un sistema di valutazione (spesso arbitrario e meccanico, come appare soprattutto in ''The Study of Poetry'' (1880)) in cui i criteri di giudizio sono morali prima che estetici. Esemplare in questo senso il giudizio negativo espresso altrove da Arnold su *Madame Bovary*, che gli appare opera ''profondamente immorale''. Wilde esprime iperbolicamente il proprio dissenso affermando la superiorità dell'estetica all'etica:

> Aesthetics are higher than ethics. ... Ethics ... make existence possible. ... Aesthetics ... make life lovely and wonderful, fill it with new forms, and give it progress and variety and change[22].

Dall'affermazione dell'autonomia dell'arte, ancora contro

Arnold che pur esaltando la facoltà critica la subordinava a quella creativa e col richiedere al critico una rigorosa obiettività negava valore alla ''personal estimate'', come definisce in ''The Study of Poetry'' l'interpretazione soggettiva e personale — anche se, nel saggio su Heine, esalta Goethe (il quale una volta aveva detto: ''Ad essere sincero posso impegnarmi; non però ad essere imparziale''[23]), che ''puts the standard of criticism, once for all, inside every man instead of outside him''[24], Wilde passa, come si vedrà, a quella dell'autonomia della critica, giungendo a questa posizione attraverso la negazione dell'antitesi arnoldiana tra facoltà critica e facoltà creativa. Due ulteriori tappe sul percorso del pensiero wildiano sono il concetto di critica immanente e quello di critica impressionistica.

È curioso che Wilde, proprio mentre polemizza con Arnold (cha a suo giudizio non aveva considerato la critica immanente alla creazione artistica, tant'è vero che in questa sezione del dialogo si propone evidentemente di riparare a tale omissione), dopo aver affermato che ''that fine spirit of choice and delicate instinct of selection by which the artist realizes life for us, and gives to it a momentary perfection'' è in realtà la facoltà critica in una delle sue forme più caratteristiche, e che ''no one who does not possess this critical faculty can create anything at all in art'', aggiunga: ''Arnold's definition of literature as a criticism of life, was not very felicitous in form, but it showed how keenly he recognized the importance of the critical element in all creative work''[25]. Nella definizione arnoldiana, infatti, ''critica'' non ha certo il senso di ''critica immanente al processo creativo'', né si vede come Wilde abbia potuto supporlo, tanto più che nel già citato passo della conferenza americana aveva affermato, anche allora in contrasto con l'estetica di Arnold, che nell'arte le innovazioni tecniche e le nuove soluzioni formali contano più di qual-

siasi sentimento, entusiasmo o "profound criticism of life", qui evidentemente intesa nel senso che Arnold attribuiva a tale espressione.

Si ritiene generalmente che Pater abbia fondato la critica impressionistica; ma ciò non è esatto. Il momento che possiamo chiamare impressionistico in Pater è quello iniziale; ma il giudizio critico si realizza solo in seguito a un'analisi di questa impressione. È vero, d'altra parte che Pater nella *Renaissance* ha dato vari esempi di una critica impressionistica.

Citando Arnold all'inizio della sua Prefazione, Pater afferma:

> "To see the object as in itself it really is", has been justly said to be the aim of all true criticism whatever; and in aesthetic criticism the first step toward seeing one's object as it really is, is to know one's own impression as it really is, to discriminate it, to realize it distinctly.[26]

E siccome gli oggetti di questo esame hanno molte "virtù", diverse qualità e modi di azione, la domanda preliminare deve essere:

> What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to *me*? What effect does it really produce on me? Does it give me pleasure? And if so, what sort or degree of pleasure? How is my nature modified by its presence, and under its influence?[27]

È stato notato che dopo il riferimento arnoldiano Pater parafrasa un'osservazione di Goethe in *Dichtung und Wahrheit:* "Ognuno ha il dovere di cercare ciò che vi è di interno e di peculiare in un libro che lo interessa in maniera particolare, e allo stesso tempo, soprattutto, di soppesare in che rapporto esso si ponga con la propria intima natura, e quanto la vitalità dell'opera stimoli e renda feconda la sua."[28] Come rileva Ruth C. Child, gli echi goethiani presenti in questo passo di Pater sono non solo diretti, ma anche mediati da Arnold, che

in "Heine" loda Goethe perché rifiutandosi di accettare acriticamente opinioni e giudizi tradizionalmente tramandati ed acquisiti, ribatteva: "But *is* it so? Is it so *to me?*"[29]. La Child si fa forte di queste derivazioni per rendere Pater molto più arnoldiano di quanto egli non fosse in realtà: infatti la studiosa interpreta il passo che si è citato come una semplice esortazione a "pensare con la propria testa e a non affidarsi ad opinioni di seconda mano"[30]. Tale interpretazione è tuttavia inaccettabile, come risulta evidente dalla lettura di tutto il passo in questione, che non può venire isolato da quanto Pater afferma nella "Conclusion" e in *Marius the Epicurean* sul soggettivismo di ogni conoscenza.

Per il critico estetico, continua Pater, ogni oggetto d'arte o attraente personalità ha tra le altre proprietà quella di darci una speciale e unica impressione di piacere. Il critico estetico deve analizzarla, indicarne l'origine e in quali condizioni viene provata.Il suo fine è raggiunto quando egli ha discriminato e individuato questa "virtù". Allora si può definirla mediante una formula che ne indichi le caratteristiche proprie, individuali (il procedimento dal momento immediato del gusto alla formula critica individualizzata sembra analogo a quello crociano).

Wilde, più consequenziario di Pater, ha evidentemente colto la contraddizione tra la premessa che il fine della critica è quello di conoscere l'oggetto in sé e l'affermazione che questa conoscenza oggettiva possa fondarsi sull'impressione soggettiva che ne riceviamo: tale impressione, sia pure esaminata e discriminata quanto si vuole, non può infatti che restare soggettiva. Già al principio dell'"English Renaissance of Art" Wilde mostra esplicitamente di dissentire su questo punto, dichiarando che come non vuol dare ai suoi ascoltatori una definizione astratta dell'arte — e in questo parafrasa Pater — così non vuole nemmeno comunicare ciò che è per sua essenza in-

comunicabile, la "*virtù*" per cui un particolare quadro o una particolare poesia "ci dà un'unica e speciale gioia"[31]. L'obiezione a Pater, di cui usa gli stessi termini del notissimo passo della "Preface" a *The Renaissance*, è precisa e chiara. Infine, in "The Critic as Artist" verrà negato che scopo della critica possano essere le "formule". Appare quindi evidente che la critica impressionistica è teorizzata da Wilde, il quale da Pater accetta solo l'immediatezza del punto di partenza, anche se poi nella pratica sarà quest'ultimo ad applicarla nella sua forma estrema di critica creativa.

La Child, che vuol difendere Pater dall'accusa di essere un critico impressionistico, riconosce però che vi sono qua e là dei saggi di critica creativa, ma solo nella *Renaissance*. Dopo, aggiunge con commovente *pietas*, non lo fece più: non se ne trova traccia negli altri scritti. Perciò non bisogna confonderlo con Wilde che "non ha seguito Pater, o meglio ha accettato *un aspetto minore* dell'opera di Pater"[32]. Comunque si consideri la cosa, non sembra quindi giusto definire Wilde un *dimidiatus Pater*, come fanno ancora alcuni, fra cui l'autorevole Wellek, che però non si accorge di cadere talvolta in contraddizione. Si veda infatti, ad esempio, il passo in cui il critico asserisce che nelle *Intentions* Wilde "non fa che riaffermare" le idee fondamentali che aveva assorbito in gioventù da Pater. Poco più avanti, però, discute approvandoli alcuni punti chiave dell'estetica wildiana: il famoso paradosso della natura che imita l'arte (paradosso, ci viene spiegato in caso lo si accettasse ingenuamente alla lettera, che non va inteso come "un'effettiva affermazione che l'arte è capace di fare violenza alla natura e di trasformare la vita"), e l'importante polemica contro il realismo. Di queste tesi, però, in Pater non vi è traccia. A proposito della critica impressionistica, infine, Wellek si pronuncia con giusta severità: anche qui, tuttavia, egli stesso aveva messo precedentemente in rilievo la profon-

da differenza — nonostante i notori passi sulla Gioconda e sul Botticelli — tra la concezione di Pater e quella di Wilde.

Tali contraddizioni sono a nostro avviso in parte dovute al metodo adottato dal Wellek nell'illustrare l'estetica wildiana: lo studioso infatti, da vari scritti di periodi diversi (e così, mentre parla di "continuità" del pensiero wildiano, gliene sfugge lo sviluppo e la progressiva organizzazione in una struttura più solidamente costruita e originale), estrae affermazioni spesso frammentarie talvolta solo epigrammi che presi a sé sono forzature paradossali evidentemente errate. Formato così una sorta di *collage* talvolta arbitrario, il critico esamina sommariamente questi frammenti *in vitro*, al di fuori di ogni contesto, sia nel senso letterale che in quello di ambiente storico-culturale (vengono menzionate solo le più dirette fonti wildiane). Anche se non mancano lodi per alcuni aspetti del pensiero di Wilde, ci sembra che il tono generale sia un po' quello di un inquisitore che isoli da varie opere i passi sospetti di eresia: combinandoli insieme e tirando le somme, il Wellek conclude il suo importante e stimolante studio riducendo l'interesse che Wilde può avere per noi al suo ruolo tradizionale, storico di rappresentante esemplare degli eccessi, delle assurdità e delle contraddizioni che viziano l'estetismo.

Perchè la critica impressionistica non suggerisca l'idea di una certa fantasiosa faciloneria, di qualcosa di oziosamente frivolo, Wilde osserva — e ciò forse farà stupire molti — che soprattutto se si tratti di scrittori del passato, la critica estetica presuppone e deve esser preceduta da una critica propedeutica storico-filologica che ci faccia anzitutto comprendere il testo (Croce paragonava questo lavoro alla spolveratura di un quadro per poterne vedere esattamente le figure e i colori). Molta gente, osserva Wilde, prende confidenzialmente a braccetto i grandi scrittori del passato e reputa inutile informarsi su quanto è stato scritto su di loro e sulle loro opere; e qui, forse con

una certa civetteria, enumera un lungo elenco di studi preliminari:

> He who desires to understand Shakesperare truly must understand the relation in which Shakesperare stood to the Renaissance and the Reformation, to the age of Elizabeth and the age of James; he must be familiar with the history of the struggle for supremacy between the old classical forms and the new spirit of romance, between the school of Marlowe and Marlowe's greater son[33].

L'elenco continua, indicando vari altri studi preliminari: Wilde conosce bene il suo Shakespeare, come mostra anche nel saggio, di tono più "serio", "The Truth of Masks".

Passando poi alla vera e propria critica, quella estetica impressionistica, Wilde afferma che essa si realizza in due forme: una inferiore, cioè l'interpretazione propriamente detta, e una superiore che consiste nel rendere l'opera oggetto di un'altra opera d'arte. Wilde comincia da quest'ultimo tipo di critica per amore dell'effetto che tale paradosso può produrre. In realtà, ammesso il punto di partenza che, come per Pater, non può essere che l'impressione immediata, si tratta di due forme di interpretazione, cioè di un'opera d'arte riflessa da una personalità in modo diverso e in modo diverso inventiva, creativa (è inventiva anche una teoria scientifica nell'interpretazione dei dati).

Mentre distingue nettamente questi due tipi di critica, Wilde accosta un po' troppo la critica ermeneutica, propedeutica e didatticamente esplicativa, a quella interpretativa propriamente detta. Ma di fatto la distinzione permane, come risulta dal contesto: la critica analitica, che pure parte da una visione sintetica dell'insieme (il particolare illumina la totalità, ma reciprocamente, una visione della totalità aiuta a comprendere il particolare), non deve, osserva paradossalmente Wilde, spiegare il testo in modo da toglierli (apparentemente) ogni mistero che, come vedremo, è per lui essenziale all'arte: ma deve anzi, in questo senso, intensificare questa oscurità essenziale (e questo ci ricorda Mallarmé che correggeva un suo scritto "pour y ajouter quelque obscurité").

Il punto di vista wildiano risulta evidente se ci rifacciamo alla sua concezione dell'opera d'arte. Concetto basilare dell'opera d'arte è il suo carattere di intensa, inesauribile ricchezza di possibili impressioni: ciò che è vero della musica è vero di ogni grande opera d'arte. "Beauty reveals everything, because it expresses nothing", cioè nulla in modo esaurientemente determinato: quando mostra se stessa, mostra la totalità del mondo[34]. Perciò vanno rifiutati quei quadri che hanno un ovvio significato intellettuale, o sono puramente illustrativi di scene tratte dalla letteratura e dalla storia, in quanto sono "far too intelligible"[35]: ci si deve invece rivolgere a quei quadri che possiedono una sottile qualità di suggestione, e lasciano spazio alla fantasia di chi li contempla.

A questo carattere di inesauribile mistero dell'opera d'arte si collega secondo Wilde la sua essenziale incompiutezza: "The true tragedy that dogs the steps of most artists is that they realize their ideal too absolutely. For, when the ideal is realized, it is robbed of its wonder and its mystery"[36]. Di qui l'esaltazione della musica, forma perfetta d'arte che non rivela mai il suo ultimo segreto; di qui anche il valore del limite di ciascuna arte, il quale permette di evitare "too definite a presentation of the Real, which would be mere imitation, and too definite a realization of the Ideal, which would be too purely intellectual"[37].

Possiamo così parlare di una concezione dell'opera d'arte come "opera aperta", secondo la terminologia dell'estetica contemporanea: Wilde afferma infatti che "It is through its very incompleteness that Art becomes complete in beauty", proseguendo col sostenere che "The one characteristic of a beautiful form is that one can put into it whatever one wishes, and

see in it whatever one chooses to see''[38]. La forma data a parole , suoni, colori etc., realizza l'opera d'arte: è constatabile, ma logicamente inconoscibile, come la bellezza che produce. Di essa, come delle divinità in una teologia negativa, possiamo dire ciò che non è, non ciò che è. Supporre che sia conoscibile, cioè risolubile in concetti, è farla sparire, mostrando così l'assurdità dell'assunto, in quanto l'opera d'arte si rivolge "not to the faculty of recognition nor the faculty of reason, but to the aesthetic sense alone". Un approccio analitico viene accettato da Wilde solo come fase preliminare e subordinata di una "pure synthetic impression of the work of art as a whole", l'unica che possa cogliere la ricca complessità dell'opera. "Impressiva" e non "espressiva" secondo la terminologia coniata da Wilde, questa viene costruita progressivamente, forma e contenuto fusi in un'unità inscindibile sotto il costante controllo autocosciente, critico dell'artista: questa costruzione deliberata, atta a produrre in chi la contempla particolari — ma non predeterminate — impressioni, s'individualizza nella totalità dell'opera come prodotto del realizzarsi della personalità costruttrice e non può quindi venir cristallizzata ed esaurita in una formula, che ha sempre qualche cosa di troppo scientifico, freddo e classificatorio. Nella recensione a Pater, aveva infatti osservato: "In matters of art, at any rate, thought is inevitably coloured by emotion, and so is fluid rather than fixed, and, recognising its dependence upon moods and upon the passion of fine moments, will not accept the rigidity of a scientific formula''[39].

D'altra parte, l'opera oggettivata ha una sua esistenza, essendo ormai tagliato il cordone ombelicale dell'immaginazione che la legava all'artista: perciò lo stesso autore può interpretarla in modi diversi in tempi diversi. Quindi l'interpretazione non è la ricerca dell'intenzione, non vuole svelare un segreto, ma è a sua volta una costruzione inventiva che ha per

materiale le impressioni ricevute, che è — nei limiti di una conoscenza preliminare storico-filologica — la libera costruzione di una personalità. Ogni interpretazione è possibile, rispondeva Valéry a chi gli chiedeva il "vero" significato di certi suoi versi, ed Ezra Pound nella prefazione ad una sua scelta dei *Cantos* lascia agli specialisti il compito di spiegarli, dopo aver citato Jung per cui l'artista deve lasciare ad altri ed al futuro l'interpretazione della propria opera. La posizione di Wilde anticipa così uno dei punti cruciali della lotta contro la "intentional fallacy" condotta dal "New Criticism", che riprendendo certe affermazioni eliotiane, alcune in forma epigrammatica e paradossale quanto quelle wildiane (come questa, ad esempio: "L'interpretazione del lettore può differire da quella dell'autore ed essere egualmente valida — perfino migliore") denuncia come un pericoloso errore il voler scoprire e spiegare a tutti i costi che cosa veramente "voleva dire" un artista quando ha composto una certa opera[40]. È da questa prospettiva che la paradossale affermazione wildiana — che capovolge quella di Arnold — "La critica ci fa conoscere ciò che l'oggetto in se stesso non è", acquista un suo preciso significato e valore.

Di qui il corollario: quanto più individualmente ricca è la personalità dell'interprete, tanto più ricca e più profonda sarà la sua interpretazione; la sua individualità ne diventa la parte più vitale. Ciò risulta evidente se si pensa al pianista che esegue una sonata di Beethoven, o a un attore che recita Shakespeare: "People sometimes say that actors give us their own Hamlet, and not Shakespear's... In point of fact, there is no such thing as Shakespeare's Hamlet". E Wilde conclude con il suo celebre aforisma: "There are as many Hamlets as there are melancholies''[41]. Posto che il musicista interprete è critico della musica che esegue, e l'attore è critico del dramma che recita, ne consegue quest'importante considerazione, che tro-

viamo a più riprese affermata da T.S. Eliot:

> The critic will always be showing us the work of art in some new relation to our age. He will always be reminding us that great works of art are living things — are, in fact, the only things that live[42].

A questo concetto relativistico (e in certo senso storicistico) dell'interpretazione in cui consiste la tesi wildiana, si lega come una variazione quello più evidentemente impressionistico della critica sotto forma di una nuova opera d'arte che ha per oggetto un'altra opera d'arte nel suo complesso, cioè l'impressione globale che essa ha suscitato. Wilde, ed è ovvio dal titolo stesso del dialogo "Il Critico come Artista", dava grande importanza a questa critica creativa che chiama "superiore". Ne parla infatti molto prima dell'altra forma, "inferiore", anche perché, come già accennato, col suo aspetto paradossale questa teoria si prestava a stupire e scandalizzare, ciò che di fatto avvenne. Né si deve dimenticare la polemica antiwhistleriana che sottende il dialogo e che spinge Wilde a delle esagerazioni di segno opposto a quelle di Whistler: se per il pittore i critici erano "un male non necessario", per Wilde il critico non solo esplica una funzione indispensabile, ma addirittura può essere più creativo, più "artista" dell'artista di cui si occupa.

Si tratta di una forma d'interpretazione, basata sullo stesso principio dell'opera d'arte come impressiva. Per Wilde, "The critic occupies the same relation to the work of art that he criticizes as the artist does to the visible world of form and colour, or the unseen world of passion and thought". Roland Barthes, che nel rivendicare l'autonomia della critica di fronte all'opera d'arte spesso assume posizioni analoghe a quelle wildiane, fra l'altro scrive: "Il libro è un mondo. Davanti ad esso il critico si trova nelle stesse condizioni di parola in cui si trova lo scrittore davanti al mondo"[43]. Ogni critica interpretativa non riflette quindi specularmente l'opera d'arte, ma

la riplasma secondo la personalità del critico. Il noumeno estetico di cui l'arte dovrebbe essere espressione non c'è.

Sviluppando uno spunto che aveva trovato in Baudelaire (si veda il brillante e polemico "A quoi bon la critique?") e che si può trovare già in Friederich Schlegel che afferma: "La poesia può essere criticata solo con la poesia"[44], Wilde lo inquadra nella sua concezione della "ambiguità", o polisemia, dell'opera d'arte: se questa è ciò che produce impressioni, il critico artista renderà la sua impressione, che è in realtà la sua impressione soggettiva, creando una nuova opera d'arte: "una creazione nella creazione".

> Who cares whether Mr Ruskin's views on Turner are sound or not? ... That mighty and majestic prose of his ... is at least as great a work of art as any of those wonderful sunsets ...; greater indeed, one is apt to think at times ... Who, again, cares whether Mr Pater has put into the portrait of Monna Lisa something that Leonardo never dreamed of? ... And so [after reading Pater's words] the picture becomes more wonderful to us than it really is, and reveals to us a secret of which, in truth, it knows nothing[45].

Questo tipo di critica che mira a trovare l'equivalente verbale dell'effetto estetico di un'opera d'arte visiva — di cui si trovano già esempi in Hazlitt, Thomas Wainewright[46], e Charles Lamb, e prima di loro in Diderot e Winckelmann — è stato spesso condannato come opera di *artifex artifici additus,* "squisita divagazione letteraria ed esempio di bravura stilistica"[47]. Si deve tuttavia distinguere tra quella critica impressionistica per cui l'opera d'arte è veramente solo un pretesto per comporre un piccolo poema in prosa, e quella che si serve (come avviene d'altronde nei grandi storici) anche di una certa intuizione immaginativa per integrare o condensare in un tutto originale un insieme di dati attentamente raccolti, per interpretare la personalità dell'artista quale si realizza nell'opera d'arte. Wilde invece qui le identifica in modo assolu-

to: nella sua critica "superiore" il rapporto di corrispondenza con l'opera esaminata diviene del tutto irrilevante, o è addirittura superato; ma allora la critica "superiore" non è critica.

Se la sua teoria della critica come pura creazione autotelica non è che uno dei suoi paradossi ad effetto, l'importanza del concetto wildiano di critica d'arte sta invece in quella parte del dialogo in cui tratta della critica come interpretazione, in accordo con quanto aveva asserito riguardo all'inesauribilità — donde la sua relativa oscurità e misteriosità — dell'opera d'arte, la cui bellezza immaginativa rende vere tutte le interpretazioni, pur non rendendone nessuna — aggiunge Wilde — definitiva. Per valutare appieno quest'importanza, sembra utile confrontare questa posizione wildiana con quella a cui è giunto, a seguito di un'esperienza critica del tutto indipendente, uno dei maggiori critici contemporanei, Mario Praz, in un suo saggio sulla critica valutativa e nella conseguente polemica con René Wellek[48].

Della critica storica, Praz scrive che esercita una funzione certamente utile, ma "aiutare a capire non significa aiutare a godere da un punto di vista estetico". E qui interviene la critica valutativa, interpretativa. Ora l'interpretazione è "il filtraggio d'una espressività altrui, attraverso la personalità nostra"[49], attraverso il gusto del nostro tempo, del nostro modo di sentire. La storia della letteratura e dell'arte, variando secondo il gusto dei tempi successivi, assomiglia al Giudizio Universale di Michelangelo, con la differenza che non finisce mai e che alcuni eletti passano fra i dannati e viceversa. Nel caso di opere, come l'*Amleto*, che non invecchiano mai, il problema è più interessante:

> Quanto di Shakespeare c'è nel dramma che egli rimaneggiò, quanto nel dramma che è stato rimaneggiato nello spirito, se non nella lettera, dai critici di successive generazioni? Morte e trasfigurazione: l'opera d'arte non resta mai quale nacque: non resta se si irrigidisce, perché il gusto

> a cui s'ispirò non è più sentito, non resta se si trasmette, perché allora assume nuovi aspetti, adattandosi ai tempi nuovi[50].

L'immortalità dell'opera d'arte, prosegue Praz, è assicurata dal "fascino dell'incompleto, dell'ignoto, dell'assurdo"; questo d'altra parte spiega la varietà delle interpretazioni. La critica valutativa appartiene al campo della fantasia: "la sua sostanza è, se non proprio la sostanza dei sogni, certo la mutevole sostanza della vita stessa" (Wilde aveva detto che se Amleto aveva "something of the definiteness of a work of art, he has also all the obscurity that belongs to life")[51].

Se la critica valutativa può influire sulle successive opere d'arte, è anche vero — e Praz ne dà vari esempi — che può subirne a sua volta l'influenza[52]. A questo punto ci si può domandare quale possa essere il valore della critica valutativa. Bisogna riconoscere che spesso, specie ai nostri giorni, le ipotesi troppo sottili e lambiccate, le interpretazioni troppo fantasiose possono farci dubitare della sua utilità: comunque la critica valutativa ha una funzione della massima importanza nell'illuminarci sul periodo nel quale il critico scrive. E Praz così conclude:

> Un storia della critica letteraria e dell'arte va considerata come una storia del gusto. Il suo scopo finale non è la scoperta di una verità assoluta, ma la rassegna degli svariati aspetti che l'idea della bellezza ha assunto attraverso le età. Lo Shelley credeva che una volta che fosse stato lacerato il velo dipinto che illude e travia gli uomini, la verità avrebbe brillato in tutto il suo splendore. Forse la nostra conclusione dovrebbe essere che gli uomini dovrebbero fermarsi al velo dipinto; perché la Verità *è* il velo dipinto[53].

Al relativismo di queste conclusioni, il Wellek ha opposto un "prospettivismo" che "cerca di vedere gli oggetti da tutti i lati possibili" fondando così un corpo di intuizioni, di giudizi, di teorie in una "accumulata saggezza dell'umanità": modi di "afferrare l'oggetto che può essere, sì, irraggiungibile in

senso assoluto, ma non è del tutto inconoscibile"[54].

Replicando all'obiezione del Wellek, Praz nega invece che i vari punti di vista messi insieme contribuiscano a formare una tradizione e che "in un modo o nell'altro siano pertinenti all'oggetto". Per entrambi i critici i punti di vista sono variabili, ma nel Wellek benché parziali, sono in qualche modo oggettivi; soggettivi nel relativismo di Mario Praz, per il quale possono essere visioni della totalità dell'oggetto, differenti e talvolta contraddittorie[55].

La posizione sostenuta da Praz con tanta sottile e persuasiva lucidità di argomentazioni, e che ci trova del tutto d'accordo, come si vede non è affatto lontana da quella di Wilde, e ne conferma pertanto con autorevolezza la validità: non si può non pensare, a questo proposito, alla chiusa di "The Truth of Masks" (aggiunta dall'autore al saggio, che era del 1885, per la sua ripubblicazione in *Intentions,* e che può considerarsi come conclusione più appropriata del volume, oltre che di questo capitolo):

> In aesthetic criticism attitude is everything. For in art there is no such thing as a universal truth. A Truth in art is that whose contradictory is also true. And just as it is so it is only in art-criticism, and through it, that we can apprehend the Platonic theory of ideas, so it is only in art-criticism, and through it, that we can realise Hegel's system of contraries.[56]

CAPITOLO V

ARTE E ANARCHIA: THE SOUL OF MAN UNDER SOCIALISM

The one duty we owe to history is to rewrite it.

"The Critic as Artist"

Il maggiore dei paradossi di Wilde è forse quello di aver pubblicato, quasi contemporaneamente a quella *summa* dell'estetismo individualistico che risulta dai due dialoghi delle *Intentions* e da *The Picture of Dorian Gray*, un saggio che esplicitamente si occupa della "questione sociale" tanto dibattuta da moralisti, pensatori politici, economisti e riformatori vittoriani, e cioè "The Soul of Man under Socialism"[1]. Come si è visto, a molti è sembrata artificiosa e poco convincente la conciliazione operata da Wilde alla fine della terza parte di "The English Renaissance of Art" con quanto affermato nella seconda, dove metteva in rilievo più l'autonomia dell'arte e l'importanza, anzi la necessità, dell'auto-formazione della personalità individuale (secondo le linee indicate da Goethe, Arnold e W. Pater) che non l'estetismo vero e proprio, il quale però si annunciava qua e là in vari punti della seconda e terza

parte della conferenza. A maggior ragione può sembrare insanabile il contrasto fra l'accentuato individualismo immoralistico ed estetizzante dei dialoghi e del romanzo wildiani, ed una considerazione del problema sociale: anche qui, tuttavia, Wilde tenta (si vedrà poi con che successo) una conciliazione in quello che abbiamo definito un "plurindividualismo", secondo un'ottica originale che informa di sé tutto il saggio, in cui — come è stato osservato — Wilde ha colmato l'abisso tra l'individualismo dei Decadenti e le aspirazioni comunitarie dei rivoluzionari sociali più avanzati del suo tempo[2].

In "The Soul of Man under Socialism" Wilde afferma che l'auto-formazione — cioè lo sviluppo dell'individuo nelle sue caratteristiche più essenzialmente umane — lo porta alla più alta delle manifestazioni disinteressate della personalità individuale, l'arte, la creazione e la contemplazione della bellezza che — nella nostra breve esistenza, dove ogni certezza, ogni punto di riferimento sicuro pare scomparso — è bene certo; questo è, per Wilde, il vero individualismo. Ma il concetto di individualismo, prosegue l'argomentazione wildiana, è stato falsato dall'affermarsi della nuova borghesia industriale e mercantile liberatasi dagli impacci dell'assolutismo: essa crede di utilizzare ad un fine sociale la molla dell'egoismo e dell'avidità di guadagno, scaricandosi la coscienza, sia ipocritamente che spinta da un generoso quanto inutile altruismo, col fare opere di carità che non rimediano al male, ma anzi sono "part of the disease", in quanto la gente benestante cerca di risolvere il problema della povertà "by keeping the poor alive or, in the case of a very advanced school, by amusing the poor". Ma, prosegue Wilde nella sua paradossale denuncia della filantropia ottocentesca — già attaccata in "The Critic as Artist" con la stessa divertita e divertente cattiveria ("the desire to do good to others produces a plentiful crop of prigs... the philanthropist is [a]nuisance in the ethical sphere... The real harm that emotional sympathy does is that it limits knowledge, and so prevents us from solving any single social problem", sentenziando in tono deliberatamente provocatorio: "The sure way of knowing nothing about life is to try to make oneself useful", una "charming doctrine" che ha almeno "the minor merit of being true") — questo non è che un palliativo dei mali che essa intende curare, e anzi li peggiora perchè questo genere di carità degrada e demoralizza coloro che ne sono oggetto: "Charity creates a multitude of sins"[3]. Wilde in tono più serio conclude (anche se — sotto lo scintillio del suo *humour* che usa come un'arma sottilmente, insidiosamente appuntita nonostante l'aria innocua, per colpire l'incontrollabile autocompiacimento della borghesia, soddisfatta di sé, dei suoi soldi, delle "magnifiche sorti e progressive" della società in cui vive — in questo saggio come negli altri che si sono esaminati Wilde è sempre fondamentalmente serio):

> It is immoral to use private property in order to alleviate the horrible evils that result from the institution of private property. It is both immoral and unfair... *The proper aim is to try and reconstruct society on such a basis that poverty will be impossible.*[4]

È appunto la proprietà privata che deve quindi venir eliminata, in quanto causa prima delle ingiustizie e storture che deformano la società contemporanea, dove si giudica l'uomo per ciò che ha, e non per ciò che è. Il guadagno, e non lo sviluppo della personalità, è divenuto ormai per tutti il quasi esclusivo scopo della vita, "so that man thought that the important thing was to have, and did not know that the important thing is to be"[5]. Possiamo facilmente constatare quale sia il risultato sociale di tale sistema: la schiavitù della massima parte della popolazione, obbligata — sotto la minaccia costante della fame — ad un lavoro quasi sempre pesante ed avvilente; a questa si aggiunge la miseria e la fame di chi è disoccupato.

Fin qui, "The Soul of Man under Socialism" non si discosta dalle linee del pensiero di William Godwin, come hanno giustamente rilevato diversi studiosi, fra cui Masolino D'Amico, che in un suo puntuale esame del saggio wildiano ne ricostruisce le fonti secondo una documentazione precisa ed esauriente. Non si può tuttavia non concordare con il D'Amico quando respinge l'affermazione di un noto studioso di Godwin, F.E.L. Priestley, per il quale "The Soul of Man" sarebbe solo una fedele ripetizione dell'intero sistema teorizzato da Godwin nel suo famoso e assai influente (si pensi, per citare solo un esempio tratto dal mondo letterario inglese, a P.B. Shelley) trattato *Political Justice* (1793) [6]. Infatti — nonostante alcuni ovvii richiami anche al pensiero di Proudhon — la formulazione wildiana del problema della proprietà privata e della soluzione proposta appare colorata da quella inconfondibile "Wildean quality", individuata da un crescente numero di studiosi, cui si è già accennato: l'originalità di Wilde traspare tuttavia assai più chiaramente dall'osservazione seguente, che solo in apparenza paradossale, è ben più di una semplice *boutade* dettata dal suo intento, apertamente dichiarato, di *épater les bourgeois*. Afferma infatti Wilde che non sarebbero solo le migliaia di proletari e di diseredati a ricevere un ovvio, immenso beneficio dall'abolizione della proprietà privata dei beni, ora esclusivo privilegio di poche centinaia di persone, quei ricchi e benestanti che invano cercano di blandire i poveri con l'elargizione di coperte e vestiti smessi, disgustose minestre e, talvolta, cioccolata e recite parrocchiali, con risultato (per Wilde estremamente deplorevole) di mascherare l'iniqua distribuzione della ricchezza nella società tenendo buone le masse lavoratrici con la felice eccezione di pochi, disincantati ribelli che non si lasciano truffare da questa interessata generosità:

> The virtues of the poor may be readily admitted, and are much to be regretted... *the best amongst the poor are never grateful*... Charity they feel to be a ridiculously inadequate mode of partial restitution, or a sentimental dole, usually accompanied by some impertinent attempt on the part of the sentimentalist to tyrannise over their private lives. Why should they be grateful for the crumbs that fall from the rich man's table? They should be seated at the board, and are beginning to know it. ... The virtuous poor... have made private terms with the enemy, and sold their birth right for very bad pottage.[7]

Anche le poche centinaia di ricchi, in apparenza felici ed oggetto spesso di amara, livorosa invidia — prosegue Wilde — trarrebbero però grande beneficio dall'abolizione di quella proprietà privata di cui sono schiavi, schiavi quanto lo sono i poveri della spaventosa, degradante miseria che affligge i quattro quinti della popolazione:

> The possession of private property is very often extremely demoralising... In fact, property is really a nuisance... it has so many duties that its possession to any large extent is a bore. It involves endless claims upon one, endless attention to business, endless bother. If property had simply pleasures, we could stand it; but its duties make it unbearable. In the interest of the rich we must get rid of it.[8]

I ricchi, senza rendersene conto, vivono male quanto i loro più miserabili dipendenti, anche se per ragioni ed in maniera diverse, ma mostrando oltretutto un'assoluta mancanza di buon senso in quanto non si sacrificano come loro per far fronte alle più urgenti, ineludibili necessità quotidiane, ma per accumulare incessantemente, insensatamente cose e simboli di cose che finiscono per possedere i loro stessi padroni, vincolandoli alla loro scrivania o al loro negozio con la stessa ineluttabilità che lega gli operai alla catena di montaggio. I ricchi sono così prigionieri inconsapevoli (anzi soddisfatti, almeno credono) di una sclerotizzata, ferrea *routine* che nulla in fondo distingue dai disumani ritmi di lavoro nelle fabbriche, e che impedisce loro di fermarsi anche quando possiedono molto più di quanto possano usare o godere, per finalmente dedicare le

loro giornate a vivere nel senso vero del termine: "To live is the rarest thing in the world. Most people exist, that is all"[9]. Pare di sentire i più avvertiti ed autorevoli sociologi del nostro tempo, di cui qui come altrove Wilde anticipa con sorprendente acutezza il pensiero: l'essenza del dramma della moderna società industriale — con la sua alienazione, l'uomo-massa, i problemi connessi all'utilizzazione del (pochissimo) tempo libero concesso da un lavoro spesso massacrante e sempre, comunque, monotono nella sua ossessiva ripetitività imposta dalle macchine e dai ritmi di produzione — è già tutto implicitamente espresso in questa breve frase, assai più profonda di quanto si sarebbe portati a credere, dato il tono di spiritosa *causerie* adottato anche in questo saggio.

Wilde riconosce che la presente struttura sociale ha, d'altra parte, un vantaggio, quello di permettere che una piccolissima percentuale della popolazione possa con tranquillità dedicarsi interamente, senza assilli di natura economica, alle attività più alte dello spirito: "These are the poets, the philosophers, the men of science, the men of culture — in a word, the real men, the men who have realised themselves, and in whom all Humanity gains a partial realisation" [10]. Ma si tratta, appunto, di una realizzazione parziale, strettamente (e spesso ingiustamente) limitata a pochi privilegiati, mentre invece l'individualismo latente e potenziale dell'umanità intera deve esser libero di svilupparsi in tutti, come avverrà una volta che "Socialism... by converting private property into public wealth, and substituting cooperation for competition", abbia fatto della società — ora storpiata ed impedita nella sua crescita naturale, e cioè non limitata ad una semplice espansione economica ed industriale, di mercati e di commerci — un organismo finalmente sano, assicurando come premessa necessaria il benessere materiale di tutti, indistintamente, coloro che compongono la comunità.[11] Nell'antichità classica era la massa degli schiavi a disposizione delle classi dominanti che consentiva lo sviluppo della civiltà, il fiorire delle arti e la produzione delle grandi opere sia d'arte che di pensiero; ora, invece, col macchinismo applicato all'industria i lavoratori delle fabbriche sono i nuovi schiavi, anche se nominalmente uomini liberi, spesso incapaci di rendersi conto di questo loro stato di servitù ancora piú disumana e disumanizzante della schiavitù nel mondo classico, dove almeno esisteva un rapporto di familiarità tra schiavo e padrone, mentre nel mondo moderno si è schiavi di un'entità impersonale ed inavvicinabile, il capitale che possiede le macchine cui gli operai sono asserviti.

Il grave errore che vizia il programma di riforma sociale quale si era venuto delineando nel corso del diciannovesimo secolo soprattutto ad opera di Ruskin e William Morris, rendendone impossibile la realizzazione, era una sorta di "luddismo intellettuale" [12] per cui le macchine — viste come nemiche dell'uomo perchè lo condizionano, distruggendo il ritmo organico che regola la natura e la vita, la creatività ed il benessere fisico e spirituale degli operai e portando allo sfruttamento delle masse lavoratrici di cui inoltre viene così annullata la personalità — costituivano un male nella loro stessa esistenza. Dovevano quindi venir eliminate, distruggendo fabbriche ed impianti oppure lasciandoli andare in rovina (come gli edifici pubblici della Londra ipotizzata da Morris in *News from Nowhere* (1891)), in un ritorno ad un'idilliaca società preindustriale, contadina e artigianale, come la medioevaleggiante "St. George's Guild" fondata da Ruskin, ben presto rivelatasi un costoso fallimento, o nell'utopia morrisiana. Ruskin traeva personalmente forza emotiva dal lavoro manuale, e non si rendeva conto del valore della tecnologia nel ridurre la fatica fisica, che può risultare altrettanto alienante ed emotivamente distruttiva quanto il ritmo ripetitivo della catena di montaggio.[13] Sebbene nella sua utopia socialista vi siano vaghi ac-

cenni a macchine (piuttosto misteriose) che, immensamente migliorate rispetto a quelle ora esistenti, eseguono tutto il lavoro pesante e "fastidioso" necessario al benessere della comunità, anche per Morris, come per Ruskin, il lavoro manuale — visto come libera espressione della creatività dell'artigiano che vive e lavora in un ambiente naturale incontaminato dalle brutture dell'industrialismo — è al centro della sua visione di una società radicalmente rinnovata dall'avvento del Socialismo quale la descrive in *News from Nowhere* ed altrove; in parecchi suoi scritti (saggi, conferenze, lettere) troviamo una recisa condanna delle macchine come strumenti dello sfruttamento che gli operai sono costretti a subire. Morris insiste in modo quasi ossessivo sulla manualità, sul lavoro artigianale come unica salvezza dell'uomo che potrà solo così recuperare la sua libertà fisica ed interiore, vivendo in armonia coi ritmi della natura e riappropriandosi della bellezza e serenità ora negate alle masse, che non possono godere dei frutti del loro lavoro ed hanno perso ogni gusto per la vita.

Wilde è invece assai più realista e concreto dei suoi generosi ma poco pratici maestri (specie Ruskin, che investì — e perse — quasi tutto il suo ragguardevole patrimonio nel suo esperimento comunitario, fallito come la "New Harmony" di R. Owen ed altri tentativi del genere): la sua posizione è infatti all'opposto di quella di Carlyle (in parte condivisa da Ruskin), per cui il lavoro — visto calvinisticamente come supremo dovere dell'uomo — ha una sua nobiltà intrinseca.

Pur essendo più vicino al pensiero di Morris, Wilde non assegna tuttavia all'attività manuale, anche se creativa, quel valore quasi sacrale che quest'ultimo vi attribuiva, in quanto capisce come sia assurdo auspicare nostalgicamente un anacronistico rifiuto del processo di meccanizzazione dei mezzi di produzione, processo ormai irreversibile; ampliando gli accenni, peraltro assai vaghi, presenti in Morris ed altri teorici anarchici all'impiego di una tecnologia avanzata, Wilde insiste sull'aspetto liberatorio della macchina, se usata per ridurre la fatica ed i disagi di tutta la comunità e non per favorirne una piccola percentuale asservendo il resto alla catena di montaggio. Anzi, già nella conferenza "Art and the Handicraftsman" del 1882, aveva affermato che non esortava i suoi ascoltatori — cui pure denunciava senza mezzi termini gli aspetti più alienanti della società contemporanea, con il conseguente decadimento del gusto e delle arti — a ritornare alla vita o alle decorazioni del XIII secolo, in quanto a suo avviso l'arte deve essere basata su tutte le invenzioni della civiltà moderna, e adatta a tutte le esigenze del XIX secolo (chiarissimo qui il distacco dalle idee così spesso affermate da Ruskin e da Morris, di cui invece alcuni studiosi lo vogliono pedissequo imitatore). Pur respingendo ruskinianamente ogni ornamento fatto a macchina (si ricordi l'orrore di natura etica oltre che — anzi prima che — di natura estetica, mostrato da Ruskin nei riguardi di ogni oggetto o materiale prodotto industrialmente, del legno che si "finge" sia marmo, della ghisa che si "finge" sia ferro battuto a mano, e via dicendo), Wilde allora aveva sostenuto: "We revere machinery... when it does its work, when it saves man some ignoble and degrading work": tale affermazione e la seguente sono di sorprendente modernità, ed il nome di Wilde, a detta dell'autorevole Pevsner il primo a sostenere queste idee in Inghilterra, può sotto questo aspetto venir associato a quelli di Otto Wagner, A. Loos, Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright e H. Van der Welde — iniziatori, come si sa, del Modernismo in architettura e nel *design*:

> All machinery may be beautiful, even when not decorated. Do not propose to decorate it. We cannot help thinking that every good machine has some aesthetic value, as the line of force and the line of beauty coincide.[14]

Per Wilde, il rinnovamento della società in termini reali potrà avvenire proprio attraverso un uso corretto dei mezzi

di produzione meccanici che per Ruskin (e, seppure in misura minore, per Morris) costituivano invece come si è visto il principale ostacolo da eliminare prima che esso potesse avvenire. Ciò che è indispensabile abolire, invece, è la proprietà privata, vera *radix omnium malorum*, di tali mezzi di produzione (di per sé benefici e non opera del demonio, di una forza empia e distruttiva malignamente all'opera per disumanizzare la società, come Ruskin, il Dickens di *Hard Times* e altri proclamavano, con generosa quanto inutile indignazione), che vanno statizzati ed impiegati in una gamma di applicazioni sempre più vasta in modo da ridurre al minimo proprio il lavoro manuale — esaltato irrealisticamente dall'intellettuale Ruskin e dall'operosissimo ma facoltoso Morris — degli uomini, fatti "non a viver come bruti, ma per seguir virtute e conoscenza". Afferma infatti Wilde in un passo che avrebbe potuto esser scritto da Proudhon o da Kropotkin:

> It is almost incredible to me how a man whose life is marred and made hideous by the laws that protect private property can possibly acquiesce in their continuance. However, the explanation is not really difficult to find... Misery and poverty are so absolutely degrading, and exercise such a paralysing effect over the nature of men, that no class is ever really conscious of its own suffering. They have to be told of it by other people, and they often entirely disbelieve them. What is said by great employers of labour against agitators is perfectly true... they sow the seeds of discontent amongst some perfectly contented class of the community. That is the reason why agitators are so absolutely necessary. Without them, in our incomplete state, there would be no advance towards civilization.[15]

Non c'è da stupirsi se l'*establishment* vittoriano, leggendo queste parole — scritte non da anarchici dichiarati (e quindi al bando della società benpensante) o da eccentrici espatriati come il principe Kropotkin (uomo dalle idee bizzarre, è vero, ma pur sempre un principe), ma dal paradossale *entertainer* Oscar Wilde, ormai affermatosi come l'idolo dei salotti londinesi, ed uno dei più brillanti scrittori del tempo — cominciasse ad insospettirsi. Abilmente mimetizzato sotto la posa di languido esteta *blasé*, magari sfacciato e certo impertinente, Wilde rivelava ora di possedere una graffiante carica eversiva che lo rendeva assai meno innocuo di quanto si potesse credere. E infatti quando il saggio venne pubblicato, fu in genere considerato come un'ennesima sortita per far colpo sul pubblico, come sentenziò ad esempio lo "Spectator" (per il quale l'articolo, "se serio", sarebbe stato assolutamente "unhealthy": ma certamente, aggiungeva, era stato scritto solo per far chiasso). Ci fu però chi comprese che l'autore era un uomo dall'intelligenza sottilmente, insidiosamente penetrante e persuasiva, che proponeva delle idee pericolose — quindi, era da eliminare alla prima occasione favorevole.

Dopo alcuni anni — ma il potere sa aspettare — fu Wilde stesso ad offrire l'occasione ideale per levarlo di mezzo, con il suo comportamento temerario e (parrebbe) addirittura suicida nella sua caparbia volontà di andare fino in fondo pur sapendo di rischiare grosso nel sordido *affaire* innescato dal nobile quanto incolto (ma comunque potente) padre dell'insopportabile Douglas, che col suo aspetto angelico ed il suo animo perverso (i termini da fumetto sono *de rigueur*, in questa tragica farsa *fin-de-siècle*) riuscì a strumentalizzare il pur disincantato ed avvedutissimo Wilde. Come quest'ultimo lamenterà nel fin troppo famoso anche se indubbiamente importante *De Profundis* (come si sa pubblicato integralmente solo molti anni dopo la morte dell'autore perché giudicato troppo scottante dal fedele Ross), col giovane e nevrotico Douglas Wilde commise un errore di valutazione che gli costò caro. Questo documento scritto in prigione, senz'altro dettato da un sincero desiderio di fare il punto della sua situazione di uomo e di scrittore, va tuttavia preso *cum grano salis*, anche se non costituisce un gratuito ed isterico *j'accuse* come pretese l'abo-

minevole "Bosie" in svariati (pessimi) scritti in cui cercava di giustificarsi, pubblicati quando ormai Wilde era morto da un pezzo: si deve piuttosto evitare la trappola in cui sono caduti tanti generosi quanto, in fondo, ingenui amici ed ammiratori wildiani, specie dei primi decenni del nostro secolo, che non si sono resi conto di come Wilde, anche quando si racconta con apparente abbandono, tenga sempre d'occhio la platea. Anche quando voleva esser sincero, Wilde non poteva fare a meno di recitare un po', magari senza neanche accorgersene: così il geniale istrione è diventato per molti un martire dall'animo torturato, ingiustamente calunniato e vilipeso dai filistei della bacchettona società vittoriana. In parte questo è vero, ma non si deve dimenticare che Wilde parla e scrive sempre sopra le righe, sia quando scherza che quando si confessa: altrimenti, non sarebbe più Wilde.

Per tornare ai rapporti di Wilde con il potere, è noto come i più recenti biografi e studiosi di Wilde (soprattutto francesi, ma anche inglesi) siano convinti che la durissima condanna inflitta allo scrittore dopo il notorio processo — un vero giuoco al massacro condotto dal Pubblico Ministero e dalla stampa con evidente capziosità e perbenistico livore, il cui verdetto era chiaramente scontato fin dall'inizio (si veda ad esempio la ricostruzione dei due processi ad opera di Montgomery Hyde) — non si debba solo ascrivere all'oltraggiato senso del pudore vittoriano. L'ipocrita moralismo dell'epoca (si ricordi che Londra contava allora più bordelli, per tutti i gusti e tutte le tendenze, di quasiasi altra città europea, ivi compresa la corrotta e perfida "Paree" così spesso denunciata con orrore dalla stampa inglese) non fu anzi altro che lo strumento di cui si servì il potere per eliminare un uomo che osava dire la verità sia pure in tono frivolo e paradossale, denunciando senza mezzi termini le storture dell'organizzazione sociale capitalistica ed indicando per di più dei rimedi assai più praticabili di quelli

proposti dai tanti "Victorian Sages" e profeti del tempo. Ruskin, ad esempio, fu tollerato perchè le sue denuncie e le sue riforme venivano proclamate in termini di biblico orrore e di nessuna praticità, con un tono spesso vicino all'isterismo, tanto che nessuno si meravigliò molto quando l'autorevole studioso d'arte e vigoroso accusatore delle nequizie capitalistiche tacque improvvisamente, diversi anni prima della sua morte, ormai prigioniero di un'incurabile paranoia (e comunque già screditato dall'esito del clamoroso processo per danni intentatogli dal battagliero Whistler nel 1877): soluzione perfetta per sistemare un personaggio scomodo, ma in fondo innocuo.
L'*establishment* intuisce invece che Wilde non è affatto innocuo, nonostante l'apparente mancanza di serietà dell'inguaribile *poseur*, e reagisce quindi alla potenziale minaccia eliminando non già (o non solo: in fondo, si sa che l'omosessualità era assai diffusa e tacitamente tollerata — purché discreta — nell'Inghilterra vittoriana) un pericolo per la moralità vigente, ma per il vigente sistema di organizzazione sociale capitalistico, attaccato con corrosivo *humour* ma anche con un'intelligente comprensione di certi meccanismi che stritolano le masse nei loro spietati ingranaggi. Tutt'altro che sorprendente, dunque, la condanna di Wilde al massimo della pena (e il Procuratore della Regina si dolse che questa fosse stata di recente ridotta...) , che si può leggere come una prefigurazione delle numerosissime condanne inflitte nell'Unione Sovietica ad intellettuali e scrittori "devianti", neutralizzati con lunghi anni nei lager e nei manicomi criminali. Si sa che il potere usa ogni arma per difendersi dal pericolo, sia esso concreto o solo ipotizzato: l'eliminazione legalizzata — fisica o soltanto morale, distruggendo la reputazione e la credibilità di un intellettuale pericoloso per il regime — è da sempre una delle sue armi più efficaci, e anche Wilde venne ridotto all'impotenza ed al silenzio secondo la stessa tecnica ora impiegata con

i vari Solženicyn, Sacharov e cento, mille altri di cui il mondo cosiddetto libero non ha notizia.

In "The Soul of Man under Socialism," il distacco di Wilde dai suoi maestri (distacco già chiaro in conferenze e scritti precedenti, come si è rilevato) si fa ora nettissimo: mentre nel "Envoi" era soprattutto il dissenso dal pur sempre ammirato Ruskin a venir espresso, ora anche Morris e la sua esaltazione della manualità — è ironico pensare che nello stampare laboriosamente a mano kilometri di carta da parati, in fondo gli artigiani della Morris e Co. eseguivano un lavoro altrettanto monotono e poco creativo quanto quello dei loro compagni nelle fabbriche così aspramente denunciate dal loro padrone — vengono rifiutati.

> I cannot help saying that a great deal of nonsense is being written and talked nowadays about the dignity of manual labour. There is nothing necessarily dignified about manual labour at all, and most of it is absolutely degrading... To sweep a slushy crossing for eight hours on a day when the wind is blowing is a disgusting occupation. To sweep it with mental, moral, or physical dignity seems to me to be impossible. To sweep it with joy would be appalling. Man is made for something better than disturbing dirt. All work of that kind should be done by a machine.[16]

Col suo solito gusto per le affermazioni paradossali, Wilde sceglie un esempio di lavoro manuale che naturalmente neanche Ruskin o Morris avrebbero trovato dignitoso o portatore di gioia; il principio che afferma resta comunque valido, perchè nel loro luddismo i due riformatori non si accorgevano di condannare l'uomo della moderna società industrializzata — certo, alienato e spiritualmente impoverito dal macchinismo e dai ritmi di produzione che distruggono la personalità individuale, assorbendo tutte le energie dei lavoratori e la massima parte della loro giornata, quindi della vita — a condizioni di vita sempre più misere, negando loro la possibilità di alleggerire

le proprie fatiche servendosi degli strumenti creati dal progresso scientifico, appunto quelle macchine così aspramente denunciate e che ora recavano immensi profitti solo a quei capitani d'industria e ricchi datori di lavoro che sapevano abilmente sfruttare sia i nuovi mezzi meccanici che la manodopera a buon mercato.

Ancora una volta ironicamente, il termine con cui venivano indicati gli operai — degradati ad anonimi operatori e ormai molto simili loro stessi, come aveva giustamente denunciato Ruskin, a pezzi d'ingranaggio delle attrezzature industriali che è loro compito far funzionare — era (ed è) "hands", letteralmente "mani": quella manualità di cui veniva lamentata la scomparsa è paradossalmente l'unica caratteristica riconosciuta all'operaio, mutilato nella sua integrità fisica e spirituale fino ad essere solo visto come una mano che mette in moto una macchina, nulla di più. Wilde comprende come la vera ingiustizia del sistema capitalistico non consista nell'aver introdotto le macchine che possono fare un lavoro pesante e sgradevole prima necessariamente svolto dall'uomo, ma nel far sì che i benefici di tale rivoluzionario processo siano riservati ad una piccolissima percentuale della popolazione, mentre le masse continuano a vivere in modo miserabile soffrendo gli stessi disagi di sempre. Si aggiunga che l'ambiente — qui Ruskin come prima di lui Blake, e poi Morris e altri hanno perfettamente ragione — è stato reso invivibile (per le masse: i ricchi possono pagarsi il verde, l'aria pulita, le case spaziose, una vita sociale e di relazione, e concedersi il lusso di godere la bellezza della natura e dell'arte) dall'inquinamento atmosferico e dal degrado ambientale causato dalle fabbriche, dal sovraffollamento nei tetri sobborghi della metropoli o delle città industriali, dove la solitudine — al tempo stesso impossibile dal punto di vista materiale ed inevitabile da quello spirituale — genera l'alienazione e la perdita d'identità.

La soluzione indicata da Wilde sta in quella che noi chiamiamo automazione: alla schiavitù degli uomini che dava la possibilità di usufruire di tempo libero (libero da un lavoro degradante e dalla paura della fame) solo ad una piccolissima parte della comunità, quella che non produce ma consuma, dovrà succedere la schiavitù della macchina, per cui ciascun componente della comunità avrà modo di formare la propria personalità nella sua armoniosa integrità di uomo libero.

> The fact is, that civilization requires slaves. The Greeks were quite right here. Unless there are slaves to do the ugly, horrible, uninteresting work, culture and contemplation become almost impossible. Human slavery is wrong, insecure, and demoralising. On mechanical slavery on the slavery of the machine, the future of the world depends... Machinery must work for us in coal mines, and do all sanitary services, and be the stoker of steamers, and clean the streets, and run messages on wet days, and do anything that is tedious and distressing. *At present machinery competes against man. Under proper conditions machinery will serve man.*[17]

Inutile sottolineare l'evidente attualità della proposta wildiana, che anticipa con sorprendente preveggenza le conquiste della civiltà contemporanea, anche se queste — pur migliorando enormemente il tenore di vita delle masse — non hanno purtroppo portato — almeno per ora — a rimediare tutte le storture del sistema, né a quell'armonioso e felice sviluppo delle qualità più propriamente umane ed individuali di ogni cittadino che Wilde, come gli scrittori utopici di ogni tempo, auspicava. Del resto, si rende conto lui stesso, con lucida consapevolezza, delle difficoltà che dovranno venir superate prima di poter realizzare una radicale riforma della società:

> Is this Utopian? A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing. And when Humanity lands there, it looks out, and, seeing a better country, sets sail. Progress is the realisation of Utopias.[18]

Anche in "The Critic as Artist" Wilde dedica alcune pagine ad un'analisi spiritosa ma acuta della società contemporanea, denunciandone l'angusta limitatezza di orizzonti e di visioni per cui ha valore solo ciò che ha un'immediata utilizzazione pratica, mentre non ci si preoccupa né di capire quello che sta accadendo, né di fare progetti per un futuro migliore:

> We are trying at present to stave off the coming crisis, the coming revolution as my friends the Fabianists call it, by means of doles and alms. Well, when the coming revolution or crisis arrives, we shall be powerless because we shall know nothing... Who that moves in the stress and turmoil of actual existence, noisy politician, or brawling social reformer, or poor narrow-minded priest..., can seriously claim to be able to form a disinterested intellectual judgment about any one thing?... We live in the age of the overworked, and the under-educated; the age in which people are so industrious that they become absolutely stupid.[19].

La denuncia del gretto pragmatismo che domina l'operosa età vittoriana, soffocando o marginalizzando ogni libera attività del pensiero che non possa venir finalizzata ad ottenere una maggiore produttività (e quindi nuovi o maggiori profitti) e non serva a consolidare ulteriormente il regime e lo *status quo*, è estremamente netta e, si può aggiungere, ancora attuale a quasi un secolo di distanza. Wilde rivendica con vigore il necessario primato dell'attività intellettuale, della razionalità e della ricerca pura, "disinteressata" sulla prassi convenzionale, ripetitiva e meccanicamente abitudinaria, sulle "shallow and emotional virtues" nutrite di inetto, sterile sentimentalismo ("The real weakness of England lies... simply in the fact that her ideals are emotional and not intellectual" [20]), su quella mentalità per cui il progresso scientifico va incoraggiato solo se può venire sfruttato in immediate applicazioni pratiche, senza curarsi di ampliare gli orizzonti dell'umanità tramite l'acquisizione di nuove conoscenze che potranno — se non ora, nel futuro — migliorare la qualità della vita:

There is no country in the world so much in need of unpractical people as this country of ours. With us, Thought is degraded by its constant association with practice... England will never be civilized till she has added Utopia to her dominions. There is more than one of her colonies that she might with advantage surrender for so fair a land. What we want are unpractical people who see beyond the moment, and think beyond the day.[21]

La menzione di Utopia, ed in genere le idee espresse in questa sezione di "The Critic as Artist", trovano un preciso riscontro nei passi di "The Soul of Man" che si sono esaminati: risulta così chiara la fondamentale coerenza — pur nella varietà degli argomenti che attirano l'attenzione dell'eclettico allievo di Ruskin, Morris e Pater — del pensiero wildiano, così spesso accusato di frivola superficialità. Il tono brillante e spiritoso che il languido esteta adotta nelle sue sofisticate *causeries* per affrontare un gran numero di problemi serissimi — come la natura dell'arte e della critica, oppure la riforma della società secondo criteri più equi e più umani — data anche la spregiudicata scherzosa irriverenza ostentata da Wilde nei riguardi delle opinioni e degli standard correnti, mira a mimetizzare la potenziale pericolosità, per il sistema, delle idee presentate, anche se peraltro tale pericolosità viene sfrontatamente dichiarata:

So little do ordinary people understand what thought really is, that they seem to imagine that, when they have said that a theory is dangerous, they have pronounced its condemnation, whereas it is only such theories that have true intellectual value. An idea that is not dangerous is unworthy of being called an idea at all.[22]

Il libero uso dell'intelletto da parte dell'individuo, prosegue Wilde, costituisce sempre un pericolo per lo *status quo* che la classe dominante vuole mantenere a tutti i costi, in quanto

The security of society lies in custom and unconscious instinct, and the basis of the stability of society, as a healthy organism, is the complete absence of any intelligence amongst its members. The great majority of people being fully aware of this, rank themselves naturally on the side of that splendid system that elevates them to the dignity of machines, and rage... wildly against the intrusion of the intellectual faculty into any question that concerns life.[23]

Wilde mostra qui di aver ben colto le caratteristiche essenziali non solo della società del suo tempo, ma anche della moderna "società del consenso" in cui i responsi individuali vengono manipolati secondo uno spregiudicato sfruttamento delle emozioni e degli istinti più elementari, dei meccanismi psicologici che reagiscono a certi stimoli irrazionali con quell'automatismo rilevato da Pavlov negli animali. Condizionati dalla cosiddetta "civiltà dell'immagine", certo oggi siamo più indifesi verso alcuni potenti simboli-richiamo e messaggi subliminali che sfuggono alla razionalità: ma il meccanismo per ottenere e mantenere il consenso è da sempre nelle sue linee essenziali il medesimo, come medesima è la "maggioranza silenziosa" che pur convinta di avere opinioni e convincimenti personali (e pronta, come osserva Wilde, a rivoltarsi inviperita contro chiunque cerchi di dimostrarle il contrario), si lascia in realtà guidare in tutto da chi sappia parlarle in modo autoritario o persuasivo toccando i tasti giusti, si tratti del Führer o del Grande Timoniere, del Duce o dei *leaders* dei partiti "indipendenti", o infine (forse, soprattutto) degli insidiosi "opinion makers" che manipolano i mass-media e ben sanno approfittare del "sonno della ragione" — il quale, come Wilde sapeva (e diceva), genera inevitabilmente mostri, per usare la celebre frase di Goya.

Siamo adesso alla *pars extruens* di "The Soul of Man under Socialism": dopo aver denunciato senza mezzi termini le cause del disagio sociale del suo tempo e l'inadeguatezza dei rimedi finora adottati, Wilde propone il suo rimedio, che consiste come si vedrà, in una radicale trasformazione della strut-

tura sociale secondo criteri decisamente rivoluzionari, anche se — come tutti gli scrittori di utopie ad eccezione di Morris, che in *News from Nowhere* fa esporre dal vecchio Hammond in che modo si è giunti a poter realizzare il "mondo nuovo", attraverso cioè dei moti rivoluzionari — non si fa cenno di come tale trasformazione potrà aver luogo: sembra però chiaro che a differenza dei suoi "amici Fabiani", come li chiama in un passo che si è citato, Wilde ipotizzi non un processo graduale, cautamente riformista e controllato da uno Stato forte e nel complesso autoritario anche se "socialista" come auspicava la Fabian Society di cui G. B. Shaw fu un esponente così autorevole, ma un cambiamento assai più immediato e radicale. Quelle che Wilde fornisce sono piú che altro indicazioni per costruire una società più giusta in cui la qualità della vita sia migliore per tutti indistintamente; non si tratta quindi di un progetto minuziosamente articolato come, per fare un esempio ottocentesco, quello di Fourier o di altri scrittori da Thomas More in poi che appartengono al ricco ed affascinante filone utopico, in cui peraltro lo scritto wildiano rientra, anche se la forma saggistica e qualche altra caratteristica lo rendono un po' anomalo rispetto ai canoni del genere.

La società, afferma Wilde, dovrà venir riorganizzata in forma completamente nuova mediante l'associazione volontaria di tutti indistintamente i componenti del corpo sociale, senza che esistano più gerarchie di sorta né — ecco il punto chiave in cui Wilde si distingue nettamente dai Fabiani, che pure stimava — alcun governo o struttura statale che regoli, onnipotente, ogni aspetto della vita sociale ed individuale (sia pure col fine dichiarato di garantire i diritti di tutti i cittadini), come invece auspicava la Fabian Society e come è avvenuto nelle varie repubbliche socialiste ora esistenti.

> The State must give up all idea of government... because as a wise man once said many centuries before Christ, there is such a thing as leaving mankind alone; there is no such thing as governing mankind. *All forms of government are failures...* all authority is quite degrading. It degrades those who exercise it, and degrades those over whom it is exercised... by bribing people to conform, it produces a very gross kind of over-fed barbarism amongst us.[24]

Il "wise man" cui Wilde allude è Chuang-Tzu, un saggio cinese taoista del IV sec. a. C. che ammirava molto, come risulta dalla recensione che scrisse nel febbraio del '90 in occasione dell'uscita della traduzione inglese delle sue massime nonché da questo passo (ed altri di "The Critic as Artist"): l'influsso del suo pensiero si fonde con quello di Godwin e di altri teorici anarchici del diciannovesimo secolo quali Proudhon e Kropotkin, per cui Wilde sostiene che lo Stato dovrà esercitare esclusivamente la funzione di organizzatore della produzione e distributore di quanto è necessario per poter vivere senza lussi né disagi ma a seconda delle giuste esigenze di ogni cittadino, che come nell'utopia di More e nelle innumerevoli comunità ipotizzate da scrittori successivi, presumibilmente (Wilde non dà ulteriori particolari) potrà accedere liberamente a degli appositi centri di distribuzione e prendere quanto gli serva. Anche se non viene chiarito nel saggio, questo non può significare altro che in futuro lo Stato dovrà essere un ente composto di volontari ("The State is to be a voluntary association that will organize labour")[25], che si alternano in brevi turni regolati solo dalle effettive esigenze della comunità e da accordi fra i componenti della gigantesca cooperativa che si sarà liberamente formata fra i cittadini: il lavoro sarà il più possibile automatizzato, e la produzione finalizzata non al profitto, ma a soddisfare i bisogni di tutta la società.

Si deve assolutamente evitare, quindi, che l'abolizione della proprietà privata — cardine delle dottrine socialiste — porti all'instaurarsi di un "Socialismo autoritario", in cui il governo unisca al potere politico anche quello economico, accen-

trando così tutti i poteri nelle mani di un gruppo necessariamente ristretto: per Wilde, in questo modo si giungerebbe non già ad una società più libera ed equa, ma alla schiavitù totale di tutti i cittadini, cioè anche di quei pochi che prima erano liberi di disporre a proprio piacimento dei loro beni sotto un regime capitalistico di *laissez-faire*. Si avrebbe allora una forma di totalitarismo integrale, in cui tutti sono alla completa mercè di uno Stato che è una "caserma industriale" come felicemente definisce Wilde questo tipo di organizzazione della società in cui gli uomini sono asserviti al potere in ogni aspetto della vita quotidiana, in quanto non solo la vita politica, ma anche le risorse economiche, la produzione e la distribuzione dei beni sono tutte sotto il rigido controllo dello Stato che diventa quindi onnipotente, rendendo così impossibile ogni forma di dissenso dal regime, che diventerebbe "a system of industrial tyranny". Riuscire ad evitare che al posto del capitalismo venisse eretto un sistema altrettanto disumano e spersonalizzante appariva giustamente a Wilde un punto non solo qualificante, ma assolutamente indispensabile di qualsiasi programma di riforma: "To make men Socialists is nothing, but to make Socialism human is a great thing", afferma Wilde altrove, e qui troviamo:

> I confess that many of the socialistic views that I have come across seem to me to be tainted with ideas of authority, if not of actual compulsion. Of course authority and compulsion are out of the question... It is to be regretted that a portion of our community should be practically in slavery, but to propose to solve the problem by enslaving the entire community is childish... It is clear, then, that no Authoritarian Socialism will do.[26]

Il tradimento delle speranze nutrite dalle masse lavoratrici nella riorganizzazione della società secondo criteri più equi e più umani dopo l'avvento del Socialismo — tradimento contro cui Wilde aveva apertamente messo in guardia i suoi contemporanei — nel nostro secolo è stato denunciato con spietata chiarezza da George Orwell, di cui tanto si parla in questo 1984 rallegrandosi che lo scoccare della data scelta dallo scrittore per la sua tetra distopia non trovi (completamente) realizzate le sue desolanti profezie (ma i segnali di pericolo sono sempre piú numerosi, e forse sarebbe bene non rallegrarsi troppo e riflettere di più, interrogarsi più a fondo sul nostro futuro). Accostare due personaggi così evidentemente diversi fra loro come Wilde e George Orwell può sembrare gratuito, ma in realtà fra i due esiste più di un punto di contatto, per quanto riguarda la loro comprensione dei meccanismi sociali e del potere, di cui colgono e rivelano con disincantata lucidità le aporie, le ingiustizie, gli avvilenti compromessi, il perpetuarsi della diseguaglianza e della sopraffazione attraverso la manipolazione della verità, la propaganda, la menzogna. Certo, l'analisi operata da Orwell appare assai più profonda ed articolata di quella wildiana, ma quando Wilde rimprovera alle masse dei diseredati del suo tempo l'acquiescenza nei riguardi di un regime che li sfrutta e li avvilisce riducendoli al livello di sussistenza animale ("Man should not be ready to show that he can live like a badly-fed animal"[27]), non si può non pensare ad *Animal Farm* amarissima favola in cui Orwell ricostruisce il realizzarsi di un "brave new world" sotto il Socialismo, mettendo a nudo e denunciando i meccanismi perversi per cui il sogno di un radicale rinnovamento della società si trasforma in un incubo totalitario, dominato dalla paura e dalla repressione.

Nulla distingue, nelle pagine finali dell'apologo orwelliano, gli antichi servi ora al potere dai loro antichi padroni, in quanto da sfruttati sono divenuti a loro volta sfruttatori dei loro compagni più deboli e più ingenui: "All animals are equal, but some animals are more equal than others", versione finale della dichiarazione di eguaglianza che dovrebbe costituire il cardine della nuova società socialista instaurata nel micro-

cosmo della fattoria dalla rivoluzione proletaria, riassume nella sua forma paradossale — che ricorda i paradossi wildiani — il tradimento perpetrato dai capi rivoluzionari nei riguardi delle masse, distorcendo e manipolando gli ideali libertari ed egualitari che avevano dato impulso alla rivoluzione e riproducendo un sistema di potere e di sfruttamento identico, nei suoi risultati concreti, a quello rovesciato con tanti sacrifici e tanta generosa speranza. Questo è precisamente il pericolo contro cui Wilde mette in guardia i suoi lettori, sottolineando anzi come la nuova "tirannia industriale" che si instaurerebbe sotto uno Stato che sia padrone anche dei mezzi di produzione sarebbe infinitamente peggiore dell'attuale sistema capitalistico in cui tali mezzi sono nelle mani di pochi privati che godono così — almeno loro — di tempo libero per dedicarsi alle attività che sono loro più congeniali e che possono contribuire in varie forme al progresso dell'umanità.

Non ci vuol molto a capire che il Socialismo "non autoritario" di Wilde, in opposizione quindi all'esaltazione dello Stato che caratterizza il Fabianesimo di Webb e di Shaw, non è che anarchismo, come sottolinea George Woodcock in un capitolo dedicato al saggio del suo *L'Anarchia*[28] e come dimostra il fatto che "The Soul of Man" — almeno a quanto riferisce lo Sherard, uno dei primi biografi di Wilde — godette di grande popolarità e diffusione, nei primi anni del nostro secolo, negli ambienti anarchici e rivoluzionari degli Stati Uniti e dell'Europa centro-orientale; secondo il Ross, infatti, nel 1901 il saggio wildiano era disponibile in ben quattro lingue diverse a Nijni Novgorod [29]. "The Soul of Man" è stato definito dal Woodcock come "senza dubbio il più ambizioso contributo all'anarchismo letterario dell'ultimo decennio del secolo", e come tale inserito appunto dallo studioso nella storia del movimento anarchico [30]. Wilde inoltre, come si è accennato, loda lo spirito di ribellione delle classi sfruttate, affermando anche che "It is through disobedience that progress has been made, through disobedience and rebellion" [31]. Tale spirito viene risvegliato ed alimentato, continua Wilde, dalla meritoria attività degli agitatori, che sono assolutamente "necessari" per poter realizzare una società più giusta in quanto la soggezione materiale e morale in cui è costretto a vivere dal vigente sistema impedisce al proletariato di crearsi — in termini marxiani — la coscienza di classe, e quindi di lottare per rovesciare il regime che li sfrutta [32].

Ma benché simpatizzasse con gli ideali anarchici che indubbiamente in parte condivideva, tuttavia è probabile che Wilde ritenesse i mezzi con cui gli anarchici si proponevano di rivoluzionare la struttura della società, inadeguati o peggio controproducenti: ecco perchè non parla di anarchia ma di socialismo, anche se sfuma i termini mostrando di considerarli etichette diverse per indicare un'unica tendenza rivoluzionaria ed innovatrice — "Socialism, Communism, or *whatever one chooses to call it*" afferma infatti ad un certo punto [33], a proposito del nuovo assetto sociale di cui auspica l'avvento. Comunque nel 1893, due anni dopo la pubblicazione del saggio, trovandosi a Parigi Wilde rispose ad un questionario sottoposto a molti scrittori dalla rivista simbolista *L'Hermitage*, affermando fra l'altro di essere stato un tempo sostenitore dei tiranni, ma di essere ora un anarchico [34]; come risulta da un passo del *De Profundis* e da una lettera, nutriva inoltre grande ammirazione per la figura umana e morale di Kropotkin.

A nostro avviso, anche se nessuno degli studiosi di questo saggio — pur così attenti a rintracciare nell'opera wildiana echi e motivi tratti disinvoltamente da altri autori — menziona tale fonte, è nell'evoluzionismo di Herbert Spencer più che nei teorici dell'anarchismo che Wilde ha trovato il fondamento scientifico per il suo individualismo anarchico [34 bis]. Allora il filosofo più letto e seguito in tutta l'Europa positivista della

seconda metà '800 (ne fu per qualche tempo entusiastico seguace anche il giovane Bergson), Spencer aveva dedicato gli ultimi trent'anni della sua vita soprattutto a problemi etici, sociologici e politici: fra le numerose opere che scrisse in questo periodo, spicca per il titolo assai significativo una del 1884, *The Man versus the State*. Nel suo evoluzionismo, come si sa, un'unica legge — il passaggio dall'omogeneo indifferenziato all'eterogeneo differenziato — unifica tutti i fenomeni, da quelli astrofisici a quelli umani e sociali. Spencer riguardo a questi ultimi sostiene che la direttiva futura dell'umanità non porta verso un maggiore collettivismo, ma ad un sempre maggiore individualismo, ed accentua il suo liberalismo fino a prospettare — dopo uno stato che chiama "di guerra", in cui la massa omogenea esige una costante coercizione, e dopo quello "industriale" da non molto iniziato, in cui si ha una maggiore individuazione e quindi una maggiore libertà, seppure sempre limitata, dei singoli — uno stato di assoluta mancanza di costrizione, sia etica che politica. Il filosofo giunge così ad un individualismo che possiamo chiamare democratico e che è, in fondo, anarchismo.

È indubbiamente in Spencer — menzionato una prima volta nel saggio giovanile "The Rise of Historical Criticism", poi in due recensioni del 1889 e del '90, ed anche in "The Decay of Lying" — che Wilde trova valide ed autorevoli argomentazioni per controbattere quanti, agli ideali di un individualismo anarchico, obiettavano che tali ideali non si sarebbero mai potuti realizzare, perchè mai se ne sarebbe dato il presupposto necessario ed indispensabile, il cambiamento della natura umana. In termini spenceriani, infatti, Wilde a questo proposito afferma che quando le condizioni vigenti saranno state abolite e la società sarà organizzata in modo radicalmente diverso, anche la natura umana cambierà, come sostiene anche Mannheim nel suo *Ideologia e Utopia*, perchè "Change is the

one quality we can predicate of it", e i sistemi politici che falliscono sono quelli che basano il loro potere sulla convinzione che la natura umana sia immutabile, come ad esempio — osserva Wilde — credeva Luigi XIV, mentre invece le sue qualità più caratteristiche ed essenziali sono la crescita e lo sviluppo. Il risultato dell'errore di valutazione di Luigi XIV fu più tardi la Rivoluzione francese, "an admirable result" agli occhi di Wilde, per cui "All the results of the mistakes of governments are quite admirable", quando portano alla loro caduta ed ad un nuovo assetto della società in cui vi sia spazio per l'affermazione della personalità individuale.

> Individualism... is the point to which all development tends. It is the differentiation to which all organisms grow. It is the perfection that is inherent in every mode of life, and towards which every mode of life quickens. ...To ask whether Individualism is practical is like asking whether Evolution is practical. *Evolution is the law of life, and there is no evolution except towards Individualism.*[35]

Nel futuro che Wilde prospetta come risultato di quest'evoluzione, cesseranno tutti quei mali ora visti come ineradicabili, come non solo la miseria e la fame, ma anche la crudele indifferenza verso le esigenze del prossimo: "When man has realised Individualism, he will also realise sympathy and exercise it freely and spontaneously" [36]. Qui Wilde concorda con uno dei principali dogmi anarchici, per cui la libertà permette alla naturale socialità umana di manifestarsi: l'affermarsi dell'Individualismo non risulterà quindi in quell'hobbesiano stato di "bellum omnium contra omnes", di sfrenato e brutale egoismo, di sregolatezza e caos che i benpensanti indicano comunemente col termine "anarchia". Anzi, con l'abolizione del feroce sistema penale con cui la società vittoriana cerca di difendere i suoi beni ed i suoi privilegi, e delle cause prime del crimine — la diseguaglianza economica, l'ignoranza, lo sfrut-

tamento, il pauperismo — la criminalità finirà con lo scomparire, in uno stato di generalizzato benessere dove si sia finalmente liberi dal bisogno, come è diritto di ogni cittadino (così infatti, sia pure utopisticamente, sancisce la Costituzione degli Stati Uniti). Se ve ne sarà ancora qualche (raro) caso, lo si curerà "by care and kindness... as a very distressing form of dementia" ad opera di medici specializzati, non con la repressione esercitata da giudici inorriditi dalla perfidia umana e da spietati carcerieri: infatti, afferma giustamente Wilde (lo aveva intuito ed affermato per primo More, nella sua acuta disamina del crimine e delle sue cause nell'Inghilterra Tudor che costituisce una delle sezioni più interessanti e moderne di *Utopia* (1516)), "Starvation, and not sin, is the parent of modern crime"[37]. Sono le cause che bisogna colpire alla radice, non chi ruba perchè spinto dalla fame: lungi dall'esser dei mostri, i criminali che impauriscono la ricca borghesia sono semplicemente "what ordinary, respectable, commonplace people would be if they had not got enough to eat"[38].

Oltre alla criminalità, sotto il Socialismo quale lo tratteggia Wilde scomparirà anche l'antitesi altruismo/egoismo su cui tanto si insisteva allora ("It takes a thoroughly selfish age, like our own, to deify self-sacrifice. It takes a thoroughly grasping age, such as that in which we live, to set [high]... those shallow and emotional virtues that are an immediate practical benefit to itself", dichiara in "The Critic as Artist"[39]), in quanto l'Individualismo sarà "unselfish and unaffected", libero da ipocriti moralismi ed interessate esortazioni ad osservare rigidamente un codice di comportamento imposto dalle classi dominanti a quelle subalterne e valide solo per queste ultime ("To recommend thrift to the poor is both grotesque and insulting. It is like advising a man who is starving to eat less"[40]), in quanto i ricchi, pur predicando virtù e sobrietà ai poveri, possono permettersi qualunque eccesso, purchè in apparenza si conformino all'*ethos* accettato ed imposto dalla società. Dopo un acuto commento sull'uso insidioso che il potere fa del linguaggio corrente, strumentalizzato ai fini di imporre il consenso distorcendo il vero significato dei termini usati, Wilde afferma che "The primary aim of man's life is self-development"[41], quell'auto-formazione che risulta non dall'accettazione passiva di quanto gretti e limitati educatori ripetono meccanicamente ("Education is an admirable thing, but... nothing that is worth knowing can be taught... A schoolmaster is a man who is so occupied in trying to educate others, that he has never had any time to educate himself"[42]), ma da quella "self-culture" che per Wilde come per Pater è "the true ideal of man", come insegna Goethe e prima di lui avevano insegnato i Greci. È in se stesso, nell'armonioso sviluppo di tutte le sue potenzialità intellettuali libere di esplicarsi senza l'impaccio di pregiudizi e di dogmi acriticamente accettati — sviluppo che presuppone condizioni di vita libere dall'assillo delle necessità quotidiane — che l'uomo troverà il modo di realizzare compiutamente la sua personalità. Ora, però, chi segua questi principi viene considerato egoista ed asociale, mentre per Wilde questo è l'unico comportamento degno di un essere umano intellettualmente vivo:

> A man is called selfish if he lives in the manner that seems to him most suitable for the full realisation of his own personality;... but this is the way everyone should live. *Selfishness is not living as one wishes to live, it is asking others to live as one wishes to live.*[43]

L'altruismo che regnerà sotto il Socialismo consiste invece nel non interferire nella vita altrui, lasciando gli altri liberi di condurre la loro vita come preferiscono in modo che la loro personalità individuale possa manifestarsi senza costrizioni che tendono a soffocarla, a livellarla in un gretto conformismo, in quella piatta uniformità che l'egoismo tende sempre ad im-

porre, preferendola di gran lunga (in quanto facilmente controllabile) a quella infinita varietà che non solo è naturale ed inevitabile, ma assai preferibile al grigiore di una società che respinge con paura e con odio tutto ciò che è nuovo e diverso.

Conclude Wilde: "It is grossly selfish to require of one's neighbour that he should think in the same way, and hold the same opinions... A man who does not think for himself does not think at all"[44]. Raymond Williams commenta, a proposito di questi passi particolarmente significativi di "The Soul of Man", che la critica sociale di Wilde è spesso valida e mostra un genuino senso di umanità che merita rispetto. Anche se resta uno spettatore distaccato della vita comune, senza impegnarsi direttamente, in prima persona come Morris o Shaw, in attività di natura politica che possano eventualmente sfociare in misure pratiche per rinnovare la società, secondo Williams Wilde ha l'intelligenza di capire che la vita individuale, se si vorrà dar più spazio alla cultura ed all'arte, dovrà venir reimpostata in termini generali meno degradanti per tutti i componenti del corpo sociale. Lo studioso conclude il breve ma interessante esame del pensiero wildiano contenuto nel suo influente ed importante *Culture and Society* affermando che "Wilde ha mostrato, forse, quello che la tradizione di Arnold doveva ancora imparare"[45].

Servendosi del Socialismo per ristrutturare la società e delle scoperte scientifiche per debellare la povertà e la sofferenza, l'Individualismo si esprime — afferma Wilde — nella gioia, nell'armonioso sviluppo di tutte le qualità potenziali presenti in ciascun singolo componente della comunità, che si troverà quindi in uno stato di serena disponibilità verso gli altri perché sarà innanzitutto in pace con se stesso: "The new Individualism is the new Hellenism", in quanto riuscirà a ricreare quel clima favorevole per il libero esplicarsi della personalità e delle potenzialità umane che esisteva (grazie però alla schiavitù, che sarà ora resa impossibile dal nuovo assetto sociale in qualsiasi forma essa si presenti, sia pure insidiosamente camuffata e negata) nell'antica Grecia ai cui ideali Goethe, Pater e Wilde si richiamano esplicitamente[46]. In questa parte conclusiva del saggio è evidente l'influsso della morale spenceriana, che modifica quella utilitaristica di John Stuart Mill, per cui il calcolo mediante il quale l'individuo vede l'utile sociale come un mezzo per il proprio utile — considerato come fine primario — deve scomparire tramite l'educazione progressiva della società: l'utile sociale non sarà più visto come mezzo, ma sentito come fine. In Spencer, tale modificazione avviene per un processo in accordo con l'universale legge di evoluzione come adattamento all'ambiente e tendenza della società umana ad un sempre più accentuato individualismo, che, come si è visto, rappresenta per il filosofo positivista lo stadio culminante ed inevitabile del processo evolutivo del corpo sociale. All'utile, Spencer sostituisce il senso di piacere nell'accezione più ampia del termine: in esso si manifesta la vitalità umana e la capacità di cogliere quanto di veramente valido vi è nell'esistenza e nell'ambiente che ci circonda, nei rapporti umani reimpostati in modo diverso e più equo. Per il progressivo innalzarsi della mentalità individuale che come si è detto non risulta in un meschino e gretto egocentrismo ma in un accentuarsi della naturale socialità umana finora mortificata e repressa, l'uomo imparerà a godere di tutto quanto la vita gli offre, e la gioia — nelle parole di Wilde — si sostituirà alla sofferenza che ha finora avvilito la vita della stragrande maggioranza dell'umanità:

> Pain is not the ultimate mode of perfection. It is merely provisional and a protest. It has reference to wrong, unhealthy, unjust surroundings. When the wrong, and the disease, and the injustice are removed, it will have no further place... When man can... live intensely, fully, perfectly... without exercising restraint on others, or suffering it

ever, and his activities are all pleasurable to him, he will be saner, healthier, more civilized, more himself. Pleasure is Nature's test, her sign of approval.[47]

La gioia del singolo, che può venir raggiunta solo in un clima di completa libertà individuale, sarà la gioia di tutti, in quanto tutte le esigenze e tutte le opinioni godranno del medesimo rispetto. Si ha così una morale senza costrizioni e senza leggi, spontanea e connaturata all'individuo, per cui "When a man is happy, he is in harmony with himself and his environment", in un clima di mutua tolleranza e di collaborazione. Prosegue Wilde:

> The new Individualism, for whose service Socialism, whether it wills it or not, is working, will be perfect harmony... *What man has sought for is, indeed, neither pain or pleasure, but simply life...* Man will always have joy in the contemplation of the joyous lives of others[48].

La conciliazione cercata da Wilde fra l'individualismo estetizzante e la socialità consisterebbe, quindi, in un plurindividualismo reso possibile da un assetto sociale in cui *"The State is to make what is useful. The individual is to make what is beautiful"*[49]. Questo non significa ovviamente — come afferma con capziosità il Wellek in proposito — che tutti saranno automaticamente artisti nella società del futuro, il che sarebbe senza dubbio assurdo, come appunto rileva lo studioso il quale però mostra di non seguire con sufficiente attenzione il testo, da cui risulta chiaro che Wilde non intende affatto sostenere tale assunto, palesemente errato. Se si segue infatti l'argomentazione wildiana senza preconcetti, è facile vedere come Wilde affermi una cosa ben diversa, e cioè che quando tutti potranno godere di quella libertà e di quell'assoluta fedeltà al proprio io ora riservata a pochi privilegiati — appunto, gli artisti (Wilde nomina in proposito Byron, Shelley, Browning, Victor Hugo, Baudelaire, "who have been able to realise their personality more or less completely" perchè "they were relieved from poverty"[50]) — tutti saranno in grado, mediante quel graduale processo di auto-formazione indicato come l'unico capace di sviluppare al massimo le potenzialità latenti in ogni individuo, di apprezzare e godere la bellezza, anche se non tutti (ma certo un numero maggiore di adesso) sapranno crearla. Conclude Wilde: "For the past is what man should not have been. The present is what man ought not to be. The future is what artists are now"[51], cioè una comunità di uomini liberi dal bisogno e dallo sfruttamento, e quindi liberi di sviluppare la propria personalità in accordo con le proprie esigenze individuali e con quelle comunitarie: solo allora, nella nuova società creata dall'avvento del Socialismo quale Wilde lo ha descritto, si realizzerà quell'ideale di una vita intessuta di gioia e di bellezza che ha sempre eluso le aspettative dell'uomo, il cui vero destino non è quello di guadagnarsi la vita faticosamente, negandosi ogni ristoro, ogni gioia o piacere seppure piccoli perché così vogliono i padroni oppure perchè troppo abbrutito da un lavoro pesante e monotono. Allora,

> Scientific men... will have delightful leisure in which to devise wonderful and marvellous things for their own joy and the joy of everyone else... Humanity will be amusing itself, or enjoying cultivated leisure — which, and not labour, is the aim of man — or making beautiful things, or reading beautiful things, or simply contemplating the world with admiration and delight.[52]

Wilde è troppo intelligente per credersi sociologo, economista, pensatore politico, e troppo realista per non rendersi conto che la sua visione della società futura è più che altro un'ipotesi, un'utopia assai difficile — se non forse impossibile — da realizzarsi. Ma come osserva persuasivamente Mannheim, il valore delle utopie non va misurato in rapporto alla loro praticabilità, quasi sempre minima o illusoria; il pensiero

utopico ha soprattutto valore come solvente intellettuale dell'immobilismo indotto dallo *status quo*, dall'apparente incapacità del singolo di alterare sia pure di poco il proprio destino e quello delle masse. Provocatoria proiezione in un futuro ipotetico dalle ispirazioni e rivendicazioni dell'umanità oppressa e incapace di scuotersi dal giogo del bisogno e dello sfruttamento, ogni visione utopica ha l'insostituibile funzione di far prendere coscienza agli uomini del proprio stato e di come questo non debba venir accettato passivamente come immutabile, ma possa (e debba) mutare anche radicalmente, portando ad una società più giusta ed una vita più gratificante e più umana. Se siamo d'accordo con quanto afferma Mannheim, ecco allora che anche l'utopia dell'esteta Wilde ha un significato ed un suo valore non trascurabili, in quanto non si può non essere d'accordo con lui quando afferma, come già Lamartine, che il progresso è costituito dal graduale, talvolta assai lento ed imprevedibile, realizzarsi delle innumerevoli utopie create dall'intelletto umano nel suo faticoso percorso attraverso i secoli.

Coerentemente con la problematica che lo aveva impegnato negli altri suoi scritti anche in "The Soul of Man under Socialism" Wilde riprese l'argomento dell'originale individualità dell'artista, facendone anzi, come si è visto, il modello cui tutti, a seconda delle loro naturali tendenze e capacità, devono tendere per realizzare la loro umanità. Punto nodale della riflessione wildiana sull'arte e sulla società fino dalla prima conferenza, l'indipendenza dell'artista viene riaffermata come condizione essenziale e necessaria per la sua creatività: mentre in "The English Renaissance of Art" Wilde, citando Keats per dare autorità alla sua affermazione di tale indispensabile indipendenza dalle presumibili o esplicite richieste del pubblico, non si era soffermato troppo su questo punto, qui invece dedica alcune pagine al problema dei rapporti artista/pubblico

ed artista/potere. Tali pagine possono a prima vista parere un'ingiustificata digressione rispetto all'argomento principale affrontato nel saggio, ma ne costituiscono invece parte integrante, quale chiara esemplificazione delle storture e dei guasti prodotti dal vigente sistema politico e sociale, e prima indicazione di una via percorribile per rimediare a tali storture e tali guasti e preparare così un più radicale rinnovamento della società. Riproponendo infatti, più o meno negli stessi termini ma in modo più articolato, il concetto dell'arte educatrice (non certo in senso piattamente didascalico come invece voleva il miope moralismo borghese) già enunciato più sommariamente nella prima conferenza, Wilde afferma ora che se un governo dispotico, abolendo ogni libertà individuale, fa scomparire o avvilisce l'arte, la tirannia delle masse, del pubblico che pretende di imporre con presunzione il proprio gusto all'artista è egualmente nociva:

> Whenever a community or a powerful section of a community, or a government of any kind, attempts to dictate to the artist what he is to do, Art entirely vanishes, or becomes stereotyped, or degenerates into a low and ignoble form of craft. *A work of art is the unique result of a unique temperament. Its beauty comes from the fact that the author is what he is. It has nothing to do with the fact that other people want what they want... Art should never try to be popular. The public should try to make itself artistic.*[53]

L'uso del corsivo mostra quanta importanza Wilde attribuisca all'autonomia della creazione artistica da qualsiasi forma di condizionamento, nonché alla funzione che l'artista deve svolgere in seno alla società, quella cioè di educare e affinare il gusto perché tutti possano essere in grado di riconoscere l'arte vera dalla pseudo-arte, di operare quella distinzione — cui Arnold aveva attribuito una così cruciale importanza nel mondo moderno (si veda soprattutto, in tal senso, "The Study of Poetry") — tra poesia e non-poesia. Per preparare la società fu-

tura in cui l'arte non sarà più privilegio di pochi ma una fonte di gioia per tutti, occorre che l'arte non si proponga alcun fine pratico, anche nel senso più lato del termine, che non tratti di argomenti didascalici (compresi l'educazione del gusto alla bellezza o il fine globale dell'educazione): solo così riuscirà ad essere vera arte ed allora soltanto sarà educatrice, appunto perché arte.

Ecco perché bisogna pensare fin da ora ad istruire il pubblico facendogli conoscere ed apprezzare l'arte sotto qualsiasi forma, ma evitando però di abbassarla a quell' ignobile e volgare tipo di pseudo-arte che lusinga il cattivo gusto corrente, frutto di un'educazione sbagliata, di gretto conformismo, di pigrizia mentale indotta dall'abitudine a non pensare con la propria testa ma ad accettare automaticamente pregiudizi e valori tramandati dalla tradizione, respingendo con furia ogni novità. Solo così si potrà creare un clima di risveglio intellettuale, premessa necessaria per ogni rinnovamento sia morale che politico e sociale, mentre invece ora in arte il pubblico accetta soltanto "what has been", perchè — osserva Wilde — non può alterarlo, non perchè lo apprezzi veramente. I lettori e gli spettatori "swallow their classics whole, and never taste them" come avviene con i drammi di Shakespeare, di cui non colgono né la bellezza né i difetti, in quanto "they degrade the classics into authorities... [using them] *as a means of checking the progress of Art,* ... as bludgeons for preventing the free expression of Beauty in new forms".[57] La gente chiede sempre ad uno scrittore perchè non scrive come lo scrittore X, prosegue Wilde, o ad un pittore perchè non dipinge come il pittore Y, senza comprendere che se lo facessero, non sarebbero più artisti: irritato e impaurito dall'apparire di una forma originale di bellezza, il pubblico si difende attaccando ogni novità con l'accusa di essere incomprensibile o immorale, usando questi aggettivi come comode etichette che risparmiano la

fatica di cercare di comprendere e valutare l'arte moderna.

Wilde si scaglia con notevole acrimonia, anche se velata di elegante ironia, contro le pretese del pubblico e l'ingerenza della stampa che con sciocca sicumera si arrogano il diritto di dettar legge in questioni in cui sono palesemente incompetenti, come appunto l'arte, attaccando gli artisti contemporanei con volgare impertinenza ed evidente stupidità: "But, then, no artist expects grace from the vulgar mind, or style from the suburban intellect", osserva corrosivamente Wilde, a quanto pare non solo divertito dagli attacchi contro di lui che comparivano periodicamente sulla stampa più conservatrice e bacchettona.

A parte il riflesso di un comprensibile risentimento personale, nell'offensiva wildiana contro l'indebita ingerenza del pubblico e della stampa in materia di arte c'è però qualcosa di più, e cioè la percezione del pericolo che tale ingerenza rappresenta per ogni forma di libero pensiero. Una comunità corrotta dal potere sia esercitato che subìto, non può comprendere né apprezzare l'individualismo, l'originalità, ciò che è veramente nuovo e liberatorio: a tale incapacità si supplisce invocando "that monstrous and ignorant thing... Public Opinion, which bad and well-meaning as it is when it tries to control action, is infamous and of evil meaning when it tries to control Thought or Art".

Si deve qui sottolineare come il saggio wildiano che pure come si diceva presenta numerose affinità con il pensiero anarchico, in almento due punti cui Wilde attribuisce evidentemente grande importanza — la funzione dell'arte e dell'opinione pubblica nella nuova società che si affermerà dopo il crollo del capitalismo e di qualsiasi forma di autorità — si distacchi nettamente dalla dottrina anarchica[56]. Anche altri scrittori libertari famosi, come Proudhon e Tolstoij, avevano trattato dell'arte, ma solo tangenzialmente, come di un mezzo su-

bordinato al fine ultimo di rigenerare la società in maniera radicale. Per Wilde invece, come si è visto, la creazione ed il godimento dell'arte — e più in generale della bellezza in ogni forma — rappresentano la più compiuta realizzazione della personalità umana, e come tali non un mezzo, ma un fine cui si deve tendere, servendosi per raggiungerlo proprio di quelle rinnovate strutture sociali rese possibili dall'avvento del Socialismo che per Wilde deve potenziare, non livellare, l'individualità di ogni cittadino; quindi potenziando al massimo le condizioni che favoriscono la manifestazione più alta di tale irrepetibile individualità, appunto l'arte. Interessante poi la contrapposizione a Godwin e a Kropotkin in merito alla funzione di salvaguardia morale che i due pensatori attribuiscono all'opinione pubblica in assenza di strumenti autoritari e coercitivi dall'alto — riguardo ai cittadini della nuova società sorta dalla rivoluzione da entrambi auspicata: Wilde rifiuta recisamente tale controllo, che anzi gli appare più distruttivo della libertà individuale del singolo di qualsiasi censura imposta dal Palazzo (peraltro denunciata con vigore sia nel saggio che in lettere aperte ai quotidiani nel corso della polemica causata dalla pubblicazione di *The Picture of Dorian Gray*). La condanna del malcostume corrente, per cui la massa del pubblico incompetente e la stampa corrotta e codina cercano di imporre il loro gusto ed i loro pregiudizi agli artisti contemporanei è assai netta ed esplicita, e Wilde mostra così di aver bene afferrato la cruciale importanza per la libertà civile, della libertà di espressione, artistica o intellettuale che sia.

La soluzione proposta da Wilde per iniziare l'educazione delle masse alla libertà di pensiero prima che politica (né potrebbe essere altrimenti), consiste nel cercare di creare nel pubblico posto di fronte a nuove forme d'arte una maggiore ricettività in modo che sospendendo il proprio responso automatico e conformista si abitui gradualmente a comprenderle ed a

gustarle, senza commisurare il nuovo col metro delle opere del passato, di quegli schemi ormai invecchiati e svuotati di significato che l'artista originale rifiuta. Wilde sottolinea che questo vale non solo per la massa poco istruita, ma anche per le persone colte che mancano però della necessaria flessibilità intellettuale per accettare ciò che è nuovo ed insolito: "An educated person's ideas of Art are drawn naturally from what Art has been, whereas the new work of art is beautiful by being what Art has never been" (cioè l'espressione irrepetibile di una forte e irrepetibile personalità individuale). Osserverà Proust nella *Recherche:*

> Comme le public ne connaît du charme, de la grâce, des formes de la nature que ce qu'il en a puisé dans les poncifs d'un art lentement assimilé, et qu'un artiste original commence par rejeter ces poncifs, M. et M.me Cottard, image en cela du public, ne trouvaient ni dans la sonate de Vinteuil, ni dans les portraits du peintre, ce qui faisait pour eux l'harmonie de la musique et la beauté de la peinture[57].

Wilde in questo passo del saggio riafferma con forza il proprio concetto anticonformista di un corretto rapporto fruitore/opera d'arte: "*The work of art is to dominate the spectator: the spectator is not to dominate the work of art... he is to be receptive*". [58] Il fondamentale principio dell'autonomia dell'arte trova qui una delle sue formulazioni più nette e, sia pure in forma epigrammatica e provocatoria, articolate e persuasive, se vista nel contesto globale del saggio in esame e, più in generale, dell'intera opera di Wilde, che non si stanca in ogni scritto, sfoderando tutte le armi messe a sua disposizione da una perfetta padronanza di una sofisticatissima strategia verbale e retorica, di combattere i luoghi comuni sull'arte che soffocano la libertà espressiva e di conseguenza, ogni forma di libertà nel mondo a lui contemporaneo.

Se si considera la battaglia wildiana per un'arte nuova ed

originale, al di fuori degli schemi stabiliti dall'abitudine e dall'angusto moralismo della borghesia — sempre pronta ad emarginare gli artisti, considerati (giustamente, a quanto afferma Wilde) pericolosi perchè potenziali destabilizzatori del sistema in quanto portatori di idee nuove — nel contesto più ampio di una battaglia per la libertà di pensiero, allora "The Soul of Man under Socialism" non appare più come la gratuita utopia di un esteta che pretende di subordinare ogni aspetto della vita sociale all'arte, giungendo ad ipotizzare un rinnovamento radicale della società esclusivamente in funzione della realizzazione dei propri megalomani sogni di instaurare un "panestetismo integrale", come lo definisce con sprezzante incomprensione il Wellek [59]. Wilde invece afferra e chiarisce assai bene la funzione dell'arte nella società, funzione al tempo stesso propedeutica, di educazione alla libertà, e di realizzazione ultima di quanto più nettamente distingue l'uomo dal resto del creato: l'amore disinteressato, non finalizzato ad alcuno scopo utilitaristico, per la bellezza in tutte le sue forme, per le attività dello spirito che rese possibili solo dal benessere materiale, costituiscono però l'unico strumento a disposizione dell'uomo per affermare le sue qualità più spiccatamente umane. Wilde sostiene con vigore la necessità del distacco dell'arte dalla vita quotidiana, dalla realtà che circonda l'artista in quanto intende in tal modo sottolineare iperbolicamente, in polemica con quanto si sosteneva correntemente che un'arte che rifletta specularmente idee e pregiudizi correnti, modi di vedere la vita ormai abitudinari, interessi corporativi delle classi al potere, ripetendo stancamente motivi e moduli accettati da tutti acriticamente perchè consacrati dalla tradizione, non è vera arte, ma una "low and ignoble form of craft". L'artista non può servilmente copiare ciò che lo circonda, riproducendo in perpetuo modi di pensare e di vedere il mondo e la vita ormai obsoleti e stereotipati, quindi ovvi e banali, privi sia

di valore estetico che di quella carica liberatoria, potenzialmente eversiva — in quanto spezza gli schemi ormai accettati da tutti per abitudine e conformismo aprendo nuove prospettive e suggerendo idee nuove — che è carattere essenziale di ogni grande opera d'arte. In questo senso, ogni vero artista è un ribelle contro il sistema di valori dominante, e quindi contro il potere che di tali valori è sostenitore in quanto gli fa comodo che l'uniformità regni in ogni settore della vita sociale: al concetto romantico dell'artista che rifiuta caparbiamente l'inserimento nella società perché gretta, ipocritamente moralista ed ostile, si aggiunge ora una maggiore consapevolezza delle motivazioni che rendono tale inserimento dannoso non solo per il futuro dell'arte come libera espressione della personalità individuale, ma anche per il futuro della società stessa, intesa nella sua accezione più ampia e non solo identificata con la classe al potere e il suo sistema di valori.

Ecco perchè Wilde rifiuta sia l'arte ufficiale del suo tempo, espressione dell' ideologia borghese che domina la società vittoriana, sia un'arte del futuro che rifletta passivamente l'ideologia di uno Stato sia pure socialista, in quanto ogni forma d'arte che venga degradata a propaganda di regime (di qualsiasi regime), e si limiti a rispecchiare ciò che vede (o le si fa vedere) intorno a sé, contribuisce — rinnegando così la sua funzione primaria che è quella di spezzare la meccanica *routine* quotidiana suggerendo nuove prospettive, nuovi modi di interpretare la realtà — a consolidare lo *status quo*, ad addormentare le coscienze individuali e ad irrigidire il libero giuoco dell'intelletto in ideologia (nel senso in cui Mannheim usa questo termine). Anche forme d'arte che proponendosi in buona fede di cambiare l'attuale stato di cose, denunciando lo sfruttamento delle masse e la miseria intellettuale e morale della borghesia, come i romanzi sociali così numerosi nell'Inghilterra vittoriana o il naturalismo francese, falliscono secondo Wilde

sia come arte che come efficace mezzo di rinnovamento sociale, perché troppo legati anche se inconsciamente ai canoni del gusto e della morale corrente che vorrebbero invece modificare.

Leggendo senza preconcetti "The Soul of Man under Socialism," così spesso presentato come un attacco gratuito ed irriverente contro chi sia solo colpevole di osteggiare la nuova arte anticonformista ed "immorale" come l'espressione paradossale di un atteggiamento malsano e "decadente" (si pensi al notorio libello *Degeneration* di Nordau, isterica denuncia del Decadentismo inteso letteralmente come decadenza e sovvertimento di ogni principio morale) e della volontà di sovvertire ogni sistema di valori per egemonizzare, in nome di una sterile "art for art's sake", l'intero assetto sociale (si veda il giudizio espresso in merito dal Wellek), ci si può rendere conto del vero significato di certe affermazioni wildiane che a prima vista possono sorprendere o apparire irresponsabili come la seguente:

> People sometimes inquire what form of government is most suitable for an artist to live under. To this question there is only one answer. *The form of government that is most suitable to the artist is no government at all.*[80]

Come risulta chiaro seguendo il filo dell'argomentazione che innerva il saggio, infatti, l'assoluta libertà pretesa per gli artisti viene risolutamente rivendicata per tutti indistintamente i cittadini, che vi hanno eguale diritto in quanto uomini. Arte e società, l'esigenza di creare un pubblico per la nuova arte e l'esigenza di creare i presupposti per un nuovo assetto sociale più giusto si saldano così in una visione tutt'altro che snobisticamente elitaria, che mostra come Wilde abbia compreso assai bene sia la situazione politico-sociale in cui si trova a vivere, sia l'essenza dell'insegnamento di Ruskin, il quale si era reso conto di come fosse inutile cercare di diffondere il vangelo della bellezza e dell'arte se prima non si creavano i presupposti necessari migliorando la qualità della vita delle masse prigioniere degli ingranaggi del capitalismo. La diagnosi di Ruskin era giusta, ma i rimedi proposti privi di efficacia perché irrealistici: Wilde, anche se scrive un'utopia e non un particolareggiato progetto di riforma, è più concreto, più calato nella realtà contemporanea del suo idealistico maestro, per cui "The Soul of Man under Socialism" poté venir letto con interesse e speranza dagli anarchici europei e statunitensi dei primi anni del nostro secolo, e si legge ancora oggi con altrettanto interesse e (forse) con la stessa speranza: "A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing".

È difficile sottrarsi al fascino di un Wilde "profeta dell'Utopia", come lo ha definito G. Franci, e non soffermarsi sull'analisi di "The Soul of Man" e le sue varie implicazioni politiche e sociali. D'altra parte, un esame del saggio anche da quest'angolatura rientra a buon diritto in quello del pensiero estetico wildiano: contiene infatti una parte della sua nuova estetica come ha affermato Wilde stesso, non solo o non tanto nelle pur importanti pagine dedicate specificamente all'arte, in cui riafferma e integra con particolare vigore principi ed idee già enunciati in altre opere, ma piuttosto perchè in "The Soul of Man Under Socialism" dimensione estetica e dimensione sociale si saldano conclusivamente in una teoria dell'arte e della sua funzione nella società all'insegna di un rinnovamento radicale che appare coerente, persuasiva ed attuale. Nei riguardi di un sistema irrigidito in formule e pregiudizi che non lasciavano libertà e spazio vitale, privandoli di qualsiasi autonomia, né all'individuo né al fatto artistico come tale, Wilde ha svolto un'intensa e caparbia azione di rottura, in nome della relatività, della fluidità, della disponibilità verso il cambiamento, la crescita, lo sviluppo.

NOTE CAPITOLO I

1 "Al mondo io appaio, intenzionalmente, semplicemente un dilettante ed un dandy — non è prudente mostrare al mondo il proprio cuore — e così come la serietà è il travestimento dello sciocco, la mancanza di serietà, nelle sue forme squisite di futilità, indifferenza e *insouciance*, è la veste del saggio. In un'epoca così volgare, abbiamo tutti bisogno di una maschera" (cit. in JOHN STOKES, *Oscar Wilde* , London 1978, p. 5).

2 Per un ampio ed aggiornato studio della figura di Wilde nell'ambito del suo tempo, si veda J. E. CHAMBERLIN, *Ripe Was the Drowsy Hour. The Age of Oscar Wilde*, New York 1977.

3 PHILIPPE JULLIAN, *Oscar Wilde*, Paris 1967 (trad. it. Torino 1972). Una delle biografie più valide resta sempre quella di H. PEARSON, *The Life of Oscar Wilde*, London 1946, anche se forse la migliore finora apparsa è quella di H. MONTGOMERY HYDE, *Oscar Wilde. A Biography*, London 1976. Si vedano anche R. CROFT-COOKE, *The Unrecorded Life of Oscar Wilde*, London 1972 e S. MORLEY, *Oscar Wilde*, London 1975. Per la vastissima e sempre crescente bibliografia sia biografica che critica su Wilde, si vedano IAN FLETCHER e JOHN STOKES, "Oscar Wilde" in *Anglo-Irish Literature. A Review of Research*, a cura di RICHARD J. FINNERAN, New York 1975, pp. 55-130, E. H. MIKHAIL, *Oscar Wilde. An Annotated Bibliography of Criticism*, London 1978; utile anche la "Select Bibliography" nell'ottima anche se sintetica monografia dello STOKES, *op. cit.*, pp. 48-56.

4 OSCAR WILDE, "A Cheap Edition of a Great Man" (1887) ristampata in *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde* a cura di RICHARD ELLMANN, New York 1970, pp. 49, 50. "...è proprio il genere di biografia che Guildenstern avrebbe potuto scrivere di Amleto. ...a meno che un biografo non abbia qualcosa di meglio da offrirci che oziosi aneddoti e racconti privi di significato, le sue fatiche sono sprecate e la sua diligenza maldiretta". Dello Ellmann, uno dei più acuti ed attivi studiosi di Wilde, oltre all'importante introduzione alla raccolta citata, si vedano anche: *Romantic Pantomime in Oscar Wilde*, "Partisan Review", autumn 1963; *Oscar Wilde. Two Approaches*, Los Angeles 1977 (scritto in collaborazione con J. ESPEY); "Corydon and Ménalque" in *Golden Codgers. Biographical Speculations*, Oxford University Press 1973, pp. 88-100.

5 Per la poesia di Wilde, si veda AGOSTINO LOMBARDO, *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo*, Roma 1950, cap. II. Lombardo inquadra compiutamente in un'ampia e lucida sintesi l'ambiente spirituale e culturale che ha preparato il decadentismo, e quello in cui si è affermato, passando poi ad esaminare con puntuale finezza la produzione poetica sia di Wilde che di altri significativi minori per giungere a Yeats. Pur negando giustamente la validità dell'opera poetica wildiana, il critico sottolinea tuttavia come in essa si possa trovare, "condotta ad un livello particolarmente elevato di perfezione, la base tecnica del simbolismo", mettendone al tempo stesso in rilievo la portata culturale (p. 154). Si veda anche l'introduzione a una scelta delle *Poesie*, Roma 1975, a cura di MASOLINO D'AMICO.

6 FRANK KERMODE col suo *Romantic Image* (1957), può essere considerato il primo ad aver indicato una nuova e fruttuosa linea d'indagine sul periodo e

il suo studio appare tutt'ora indispensabile e stimolante. Di particolare interesse la recente raccolta di saggi *Decadence and the 1890s*, "Stratford-Upon-Avon Studies", 17, a cura di MALCOLM BRADBURY, DAVID PALMER, IAN FLETCHER, London 1979, cui si rimanda per un'attenta ed aggiornata bibliografia sull'argomento.

7 Cfr. RICHARD ELLMANN, *Eminent Domain*, New York 1970, p. 27.

8 Il più importante ed ampio studio dell'influsso di Wilde sulla letteratura francese non solo *fin de siècle* ma anche contemporanea è quello di JACQUES DE LANGLADE, *Oscar Wilde, écrivain français*, Paris 1975.

9 "The Decay of Lying" e "The Critic as Artist", originariamente pubblicati separatamente, come gli altri due saggi "Pen, Pencil and Poison" e "The Truth of Masks" che costituiscono le *Intentions*, del 1891; "The Decay of Lying" fu pubblicato per la prima volta sulla rivista "Nineteenth Century" nel gennaio 1889; "The Critic as Artist", parte I col titolo "The True Function and Value of Criticism" nel luglio 1890 e parte II nel settembre di quello stesso anno, sempre sulla medesima rivista. Cfr. STUART MASON, *A Bibliography of Oscar Wilde*, London 1914, p. 335.

10 WALTER PATER, "A Novel by Oscar Wilde" in *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, a cura di KARL BECKSON, London 1970, p. 83.

11 Per la straordinaria popolarità delle opere di Wilde in Germania si veda KARL BECKSON, *op. cit.*, Introduzione, p. 29. A. SYMONS in una recensione all'edizione delle opere di Wilde uscita nel 1908, osserva che in Germania Wilde era soprattutto l'autore di *Salomé*, in Francia un poeta e un critico. Per la fortuna di Wilde in Francia, oltre al LANGLADE cfr. anche fra numerosi altri A. CAILLAS, *Oscar Wilde tel quel j'ai l'ai connu*, Paris 1971.

12 Per la fortuna di *Salomé* sia sulle scene che per quanto riguarda edizioni e traduzioni, si veda fra gli altri MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1966, p. 279; K. BECKSON, *op. cit.*, pp. 17-18, e l'introduzione di ALBERTO ARBASINO alla ristampa della traduzione italiana del dramma (Milano 1974), p. 16, in cui si fa riferimento a traduzioni (fino al 1927) in tredici lingue.

13 Cfr. MARIO PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, Firenze 1968, p. 604. Per la critica italiana e Wilde, oltre alle opere già citate di A. LOMBARDO e M. PRAZ, si veda anche: RAFFAELE PICCOLI, Introduzione a *"Intenzioni"*, Torino 1906; L. GAMBERALE, *Il processo e l'estetica di Oscar Wilde* in "Rivista d'Italia", Roma, giugno 1904, e *Un piú reale Oscar Wilde*, uscito sulla stessa rivista nel settembre 1905; M. PRAZ, "Oscar Wilde" (1925) in *Il patto col serpente*, Milano 1972; EMILIO CECCHI, "Il mito di Wilde" (1928), in *Scrittori inglesi e americani*, Milano 1954, I;CAMILLO SGROI, "Wilde" in *Saggi e problemi di critica letteraria*, Catania 1932; AURELIO ZANCO, *Oscar Wilde*, Genova 1934; C.M. FRANZERO, *Vita di Oscar Wilde* , Firenze 1938; AUGUSTO GUIDI, "Wilde il dilettante" (1952) in *Tra letture e lezioni di lingua inglese*, Roma 1954. MASOLINO D'AMICO, attento studioso dell'opera wildiana, l'ha riproposta al pubblico italiano in vari volumi da lui curati, contribuendo al *revival* d'interesse per Wilde e alla sua rivalutazione da noi: si vedano la scelta *Poesie*, Milano 1975, *Vita di Oscar Wilde attraverso le lettere* , Torino 1977, *Opere* , Milano 1979, *Saggi* , Milano 1981. Oltre alle introduzioni delle pubblicazioni citate, si vedano anche un saggio su *The Soul of Man Under Socialism* ", in "English Miscellany", 18, 1967 e l'agile e stimolante profilo *Oscar Wilde*, Roma 1973. Un importante contributo è la sezione dedicata a Wilde da GIOVANNA FRANCI nel suo *Il sistema del Dandy*, Bologna 1977 e nel saggio "L'Arte come utopia realizzata (Oscar Wilde o dell'esteticità)", in AA.VV., *Forme dell'utopia*, Milano 1979. Fra le introduzioni a recenti traduzioni di opere singole, come *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, a cura di G. GUERRASIO, Roma 1979, valida anche se sintetica quella a *Il critico come artista*, a cura di FABRIZIO ELEFANTE, Milano 1980. Interessante anche P.F. GASPARETTO, *Oscar Wilde — L'importanza di essere diverso*, Milano 1981, sul processo e sugli ultimi anni.

14 Cfr. LUCIANO ANCESCHI, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, (1936), Firenze 1959, p. 278. Sull'ironia e i paradossi di Wilde si veda anche l'interessante saggio di A.E.DYSON, in *The Crazy Fabric. Essays in Irony*, London 1965.

15 *The Picture of Dorian Gray*, in OSCAR WILDE, *Complete Works*, con Intr. di V. HOLLAND, London 1970, p. 43: "La via dei paradossi è la via della verità. Per collaudare la verità dobbiamo vederla sulla fune tesa. Quando le verità diventano acrobati, è allora che possiamo giudicarle".

16 RENE WELLEK, *Storia della critica moderna*, trad. it. di A. LOMBARDO e R. M. COLOMBO, Bologna 1971, IV, p. 494.

17 Ristampata in *The Gentle Art of Making Enemies* (1890; 2ª ed. ampliata 1892), insieme ad altri scritti polemici e al resoconto del processo intentato da Whistler a Ruskin.

18 *Mr Whistler's Ten O'Clock* "Pall Mall Gazette" (21 febbraio 1885), pp. 1-2, e *The Relation of Dress to Art. A Note in Black and White on Mr. Whistler's Lecture*, apparso sullo stesso giornale il 28 febbraio. In altri due articoli, rispettivamente del 1887 e del 1889, Wilde prende di nuovo garbatamente in giro Whistler come critico d'arte, non mancando mai di sottolinearne generosamente, sia pure tra una frecciata e l'altra, il valore come artista. Il diverso tono adottato dai due nel corso della polemica riflette la diversità del loro temperamento: sarcastico, astioso, implacabile nel suo risentimento — che un nonnulla bastava a suscitare — quello di Whistler; bonario, ironico ma senza malignità, quello di Wilde. Fra gli innumerevoli resoconti dei rapporti tra i due, i più attendibili e equilibrati sono quelli di H. PEARSON, *op. cit.*, London 1964, pp. 93-102 (si veda anche dello stesso autore *Whistler the Man*, London 1952), o R. SPENCER, *The Aesthetic Movement*, London 1972, pp. 98-100.

19 Venne infatti pubblicata postuma, con altri scritti, da R. ROSS (1908) che ricavò il testo collazionandone quattro dattiloscritti pieni di errori. Nel 1914 ne uscì una traduzione francese.

20 W.K. WIMSATT, Jr. e C. BROOKS, *Literary Criticism. A Short History*, New York 1965, p. 485.

21 Cfr. R. WELLEK, *op. cit.*, II, p. 175.

22 Cfr. PAUL VALERY, "Situation de Baudelaire", *Variété II*, Paris 1930, pp. 147-8.

23 M. PRAZ, "Fantasmi culturali", in *Il patto col serpente, op. cit.*, p. 294.

24 *A Critic in Pall Mall*, a cura di E.V. LUCAS, London 1919, p. 204.

25 *Ibid.*, "L'originalità che richiediamo all'artista è originalità di trattamento, non

di argomento. Sono solo le persone prive di immaginazione che inventano. Il vero artista si riconosce dall'uso che fa di ciò che si annette, ed egli annette tutto. ...La vera originalità si trova piuttosto nell'uso che si fa di un modello, non nel rifiuto di tutti i modelli e di tutti i maestri".

26 Cfr. R. ELLMANN, *op. cit.*, "Introduction", *passim*.

27 Si vedano E. BENDZ, *The Influence of Pater and Matthew Arnold in the Prose-writings of Oscar Wilde*, Gothenburg 1914; E. BOCK, *Walter Paters Einfluss auf Oscar Wilde*, Bonn 1913.

28 A. OJALA, *Aestheticism and Oscar Wilde*, Helsinki 1954, I, pp. 105-06.

29 Si veda tra gli altri E. SAN JUAN, Jr., *The Art of Oscar Wilde*, Princeton 1967, p. 16.

NOTE CAPITOLO II

1 Wilde d'altra parte non ebbe mai l'intenzione di pubblicare le conferenze, il cui testo venne ricostruito dai suoi manoscritti e pubblicato dal Ross (cfr. *The Works of Oscar Wilde*, a cura di R. ROSS, London 1908, *Essays and Lectures*).

2 "Decay of Lying" e "The Critic as Artist".

3 Nella conferenza sono ricordate, talvolta con brevi citazioni, una quarantina di figure storiche, di scrittori, di artisti antichi e moderni inglesi, tedeschi, francesi e italiani.

4 O. WILDE, "The English Renaissance of Art", in *Writing of the 'Nineties*, a cura di D. STANFORD, London 1971, pp. 7, 8. (Si cita da quest'edizione perchè facilmente reperibile). "Non saper nulla sui loro grandi uomini è uno degli elementi necessari dell'educazione inglese...In Inghilterra, allora come ora, bastava che un uomo cercasse di produrre qualsiasi bella opera seria per perdere i suoi diritti come cittadino".

5 Contemporaneamente alla *tournée* wildiana uscí a Londra un libretto di W. HAMILTON, *The Aesthetic Movement in England*, che come Wilde vuole difendere il movimento dimostrandone la serietà (si vedano, nell'Introduzione, i dotti riferimenti a Baumgarten e a Kant). Dopo capitoli su Ruskin, Morris, Swinburne, i pittori e i poeti preraffaelliti e altre figure di rilievo (ma omettendo Pater, che pure influenzò notevolmente con gli *Studies in the Renaissance* l'estetica del movimento, cui veniva associato, pur tenendosene in disparte, dalla satira), Hamilton ne dedica uno a Wilde, la cui attività viene presentata per la prima volta come una cosa seria. L'autore cita con approvazione, oltre ai *Poems* wildiani (pubblicati nell'81), un passo della "English Renaissance", nota in Inghilterra come le altre conferenze attraverso le corrispondenze dei giornali che vi dedicavano ampio spazio, che gli pare delinei con esattezza la genesi del movimento (cfr. p. 115).

6 Già nel '77, ancora studente a Oxford, aveva pubblicato sulla "Dublin University Magazine" il resoconto di una mostra di pittura londinese nel quale dopo aver parlato di Burne-Jones e di Holman Hunt come dei piú grandi maestri del colore che gli inglesi abbiano mai avuto (dopo Turner), saluta "that revival of culture and love of beauty which in great part owes its birth to Mr Ruskin, and which Mr Swinburne, and Mr Pater, and Mr Symonds, and Mr Morris, and

many others, are fostering and keeping alive, each in his own peculiar fashion" ("The Grosvenor Gallery 1877", in *Works, Miscellanies, op cit.*, p. 23).
È interessante notare che già allora Wilde vedeva questo gruppo di artisti e letterati, in cui Ruskin appare in posizione preminente, come promotore di un "revival" dell'arte inglese, "revival" che nella prima conferenza americana diventa un "rinascimento" (forse in omaggio all'accresciuta importanza ora attribuita all'influsso degli scritti di Pater) ad opera dello stesso gruppo, cui adesso aggiunge D.G.Rossetti. Nella conferenza Wilde omette invece il Symonds e, in maniera apparentemente inspiegabile, lo stesso Pater.

7 Cfr. *Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal* ("Spectator", 6 sett. 1862, ora in *Swinburne as Critic*, a cura di C. K. HYDER, London 1972, pp. 27-36), e l'importante saggio su Blake (1868) in cui Swinburne seguendo Baudelaire — che a sua volta segue Poe — si scaglia contro "l'hérésie de l'enseignement" (che traduce come "The didactic heresy") in poesia, secondo la teoria dell'arte per l'arte. Per la decisiva funzione di mediatore compiuta da Swinburne fra la poesia francese e la cultura inglese, cfr. R. Z. TEMPLE, *The Critic's Alchemy. A Study of the Introduction of French Symbolism into England*, New Haven, Conn. 1953, Part Two.

8 Secondo uno studioso, "The new artist, as proposed by aestheticism, could not have been more different from the Pre-Raphaelite artist as proposed by Ruskin" (T. HILTON, *The Pre-Raphaelites*, London 1974, p. 207). Ma come si vedrà, Wilde già nella prima conferenza e in particolare in "L'Envoi", coglie assai bene sia gli aspetti del movimento preraffaellita che confluiscono nell'estetismo sia quelli — più ruskiniani — che ne differiscono e che vengono quindi respinti dalla nuova scuola.

9 "The English Renaissance", *op.cit.*, p. 12: "lo spirito squisito di scelta artistica...sembrava essere stato incarnato".

10 *Ibid.*, p. 7: "La calma e la chiarezza della sua visione, il suo perfetto autocontrollo, il suo infallibile senso della bellezza, il suo riconoscimento di una sfera separata per l'immaginazione"; "la tendenza a dar valore alla vita per amore dell'arte".
G.H.FORD, nel suo interessante *Keats and the Victorians*, New Haven, Conn. 1944, afferma che in particolare Rossetti — da lui definito "certainly the father...of the Aesthetic Movement" — è "the link between Keats and later writers", e che fu tramite il suo esempio ed influsso che la vena keatsiana divenne predominante nella poesia del tardo '800 (cfr. pp. 95, 145).

11 Cfr. *ibid.*, pp. 10, 16.

12 Lettera a R. Woodhouse (27 ott. 1818) in *Letters of J. Keats*, a cura di R. GITTINGS, Oxford 1970, p. 157: "... il Carattere poetico stesso... non è se stesso, non ha io — è ogni cosa e nulla — non ha nessun carattere. Esso gode di luce e ombre...prova altrettanto diletto nel concepire uno Iago come un'Imogene. Ciò che scandalizza il filosofo virtuoso, delizia il Poeta camaleonte".

13 Lettera a Shelley (16 ag. 1820), in *ibidem*, pp. 389-90: "Vi è solo una parte di esso [*The Cenci*] che io so giudicare; la Poesia e l'effetto drammatico che da molti spiriti è oggi considerato il Mammone. Un'opera moderna, si dice, deve avere uno scopo, che può essere *Dio — un artista*, serve Mammone, deve avere 'autoconcentrazione', forse egoismo. Voi, ne sono certo mi perdonerete se osservo

sinceramente che potreste frenare la vostra magnanimità ed essere maggiormente artista".
Keats — che aveva subito l'influsso del pensiero estetico di Coleridge e di Wordsworth soprattutto tramite Leigh Hunt e Hazlitt, ma anche direttamente — ne applica i principi così rigorosamente da criticare i due poeti stessi, in quanto contrariamente a ciò che avevano affermato in sede teorica, nelle loro opere poetiche vi è l'intrusione di idee filosofiche o morali per cui la poesia viene strumentalizzata a fini che le sono estranei (cfr. L. ROSENBLATT, *L'idée de l'art pour l 'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne*, Paris 1931, pp. 250-51).

14 M. PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, *op. cit.* p. 462.

15 F. R. LEAVIS, "Keats" (1936) in *Da Swift a Pound*, a cura di G. SINGH, Torino 1973, p. 66. Per Keats e l'estetismo, si veda soprattutto: A. J. FARMER, *Le mouvement esthétique et décadent en Angleterre*, Paris 1931, pp. 2-10, che sottolinea le radici non solo francesi, ma inglesi, e soprattutto keatsiane, dell'estetismo: ROSENBLATT, *op. cit.*, pp. 56-7; M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, pp. 184 - 6; LEAVIS, *op. cit.*, in part. pp. 50-3, 62-8.

16 Secondo Pater, Keats realizza completamente il principio dell'arte per l'arte. Cfr. W. PATER, "Charles Lamb", in *Appreciations* (1889), London 1910, p. 109.

17 "The English Renaissance", *op. cit.*, p. 6: "....lo spirito del trascendentalismo è alieno allo spirito dell'arte. Perchè l'artista non può accettare alcuna sfera della vita in cambio della vita stessa. Per lui non vi è evasione dalla schiavitù della terra: non vi è neppure il desiderio di evadere".

18 Tra i critici che vedono Wilde come completamente dominato dalle idee di Pater, che ripeterebbe senza variazioni per tutta la vita (il che è falso), si veda ad es. G. GLUR, *Kunstlehre und Kunstanschauung des Georgekreises und die Aesthetik O. Wildes*, Berne 1957, pp. 33-6. Lo studio è per altro un'interessante documentazione dell'influsso wildiano su Stefan George e il suo gruppo.

19 "The English Renaissance", *op. cit.*, pp. 8-9: "un più squisito spirito di scelta, una più impeccabile devozione alla bellezza, una più intensa ricerca della perfezione".

20 *Ibid.*, p. 9: "un maestro di ogni squisito disegno e visione spirituale"; "la fedele imitazione della natura è un elemento di disturbo nell'arte immaginativa".

21 *Ibid.:* "la rinascita delle arti decorative mediante le quali ha dato al nostro individualizzato movimento romantico l'idea sociale e anche il fattore sociale".

22 A partire dal 1857, quando incontrò a Oxford D.G. Rossetti, Morris e Burne-Jones, Swinburne fu sempre legato ai preraffaelliti e in particolare a D.G. Rossetti e al fratello William Michael, che scrisse un'importante difesa di *Poems and Ballads*. Swinburne a sua volta pubblicò recensioni e studi elogiativi sia della pittura che della poesia di Rossetti, e quando nel 1871 apparve il notorio e violento attacco del Buchanan contro la "Fleshy School of Poetry" preraffaellita, in cui era incluso anche Swinburne, fu quest'ultimo a rispondergli con maggiore ampiezza di altri nel virulento *pamphlet Under the Microscope* (1872).

23 Per i rappporti tra Swinburne e Pater, interessante in proposito una lettera del poeta in cui riferisce come Pater gli avesse detto di essersi ispirato ai suoi saggi critici per i propri articoli apparsi sulla "Fortnightly Review", con cui inizia la sua attività saggistica (cfr. A.C.SWINBURNE, *Letters* a cura di G.Y. LANG, New Haven, Conn. 1959-62, II, p. 241). L'influsso di Swinburne, inoltre, è particolarmente evidente nel famoso saggio su Leonardo, in cui si possono riscontrare echi di "Notes on the Designs of the Old Masters at Florence" (1868); è infine indubbia l'importanza dello studio swinburniano su Blake (pure del '68) per la formazione del pensiero estetico di Pater (cfr., fra gli altri, M. PRAZ, *La carne, la morte, il diavolo, op. cit.*, p. 326).

24 Per Swinburne e l'estetismo, si veda anche R.L. PETERS, *The Crown of Apollo: Swinburne's Principles of Literature and Art*, Detroit 1965, pp. 22, 52, 148, che sottolinea giustamente l'importanza del pensiero di Swinburne nello Aesthetic Movement: il critico però esagera nel vedere in lui l'originatore in pratica esclusivo di tutta l'estetica del movimento.

25 "The English Renaissance", *op. cit.*, p. 13: "Ricordo una volta, parlando con Burne-Jones circa la scienza moderna, che egli mi disse: "Tanto più la scienza diventa materialista, tanti più angeli dipingerò, le loro ali sono la mia protesta in favore dell'immortalità dell'anima".

26 *Mr Swinburne's Last Volume*, "Pall Mall Gazette" (27 giugno '89), ristampato in *The Artist as Critic. Critical Writings of O. Wilde, op. cit.*, p. 46. La recensione costituisce un ottimo esempio dell'alta qualità che in genere caratterizza l'attività wildiana di critico militante.

27 "The English Renaissance", *op. cit.*, p. 11: "La semplice espressione di gioia non è poesia più di un mero grido personale di dolore, e le reali esperienze dell'artista sono sempre quelle che non trovano la loro diretta espressione ma sono raccolte e assorbite in qualche forma artistica, che sembra, da tali esperienze reali, essere la più lontana e la più aliena".

28 *Ibid.*, p. 10: "La completa subordinazione di tutte le facoltà intellettuali ed emozionali al principio poetico vitale e informatore, è il segno più sicuro della forza del nostro Rinascimento".

29 È importante ricordare, a proposito della PRB, che la tecnica usata dai tre maggiori artisti del gruppo era non meno eterodossa e anticonvenzionale degli altri aspetti del loro programma (cfr. la descrizione fattane da H. HUNT nel suo *Pre-Raphaelite Brotherhood*, London 1905). L'importanza delle innovazioni tecniche dei preraffaelliti è sottolineata da numerosi studiosi, quali il Fleming, il Dearmer e altri.

30 "The English Renaissance", *op. cit.*, p. 10: "completamente soddisfacente al senso poetico e che non richiedono affatto per il loro effetto estetico nessuna elevata visione intellettuale, nessuna profonda critica della vita e neppure nessuna appassionata emozione umana". Implicito, ma chiaro, il rifiuto della posizione arnoldiana per cui la grande poesia deve essere soprattutto "a criticism of life" di alto valore etico.

31 Cfr. O. WILDE, "The Critic as Artist", in *Complete Works op. cit.*, p. 1052.

32 *Letters, op. cit.*, p. 322: "una forza più riflessiva e tranquilla"; Voglio comporre senza questa febbre",*Letters*, op. cit., p. 322.

33 "The English Renaissance", op. cit., p. 11: "Abbiamo visto lo spirito poetico agire... ora vorrei farvi notare il suo funzionamento nella scelta del soggetto",

"The English Renaissance", *op. cit.*, p. 11.

34 "The Soul of Man Under Socialism" (1891) in *Complete Works, op. cit.*, p. 1093: "Naturalmente, forma e contenuto non possono essere separati in un'opera d'arte; essi sono sempre tutt'uno. Ma a scopo di analisi, e ponendo l'interezza dell'impressione estetica da parte per un momento, possiamo intellettualmente così separarli".

35 "The English Renaissance", *op. cit.*, p. 11: "Il riconoscimento di un regno separato per l'artista, una coscienza della differenza assoluta fra il mondo dell'arte e il mondo dei fatti reali, forma non soltanto l'elemento essenziale di ogni incanto estetico, ma la caratteristica di ogni grande opera immaginativa e di tutte le ere della creazione artistica".

36 Nella conferenza "Art and the Handicraftsman" Wilde dirà: "The true designer is not he who makes the design and then colours it, but he who designs in colours, creates in colour, thinks in colour too" (*Miscellanies, op. cit.*, p. 296). Alcuni anni dopo, in conversazione con André Gide, a proposito di un critico che lo aveva lodato perchè sapeva "inventer de jolies contes pour habiller mieux sa pensée", osservò: "Ils croient...que toutes les pensées naissent nues...Ils ne comprennent pas que *je ne peux pas* penser autrement qu'en contes. Le sculpteur ne cherche pas à traduire en marbre sa pensée; *il pense en marbre*, directement". E qui segue uno di quegli apologhi estemporanei che tanto affascinavano gli ascoltatori, come Gide e Yeats, su di uno scultore che riusciva a pensare solo in bronzo (cfr. A. GIDE, *Oscar Wilde*(1901), Paris 1948, pp. 25-6).

37 Cfr. W. PATER, "The School of Giorgione", in *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (1893), a cura di D. L. HILL, Berkeley and Los Angeles 1980, pp. 102, 104. Le evidenti derivazioni da Pater nella conferenza e in altri scritti giovanili wildiani sono state minuziosamente elencate da E. BOCK e E. BENDZ *op. cit.*.

38 *Ibid.*, p. 132: "unica garanzia del possesso del dono pittorico è il trattamento inventivo o creativo della pura linea e del puro colore, che, come quasi sempre nella pittura fiamminga,e anche come spesso nelle opere di Tiziano o del Veronese, è completamente indipendente da qualsiasi cosa decisamente poetica nel soggetto che accompagna... queste essenziali qualità pittoriche devono anzitutto dilettare il senso...cosí direttamente e sensuosamente come un frammento di vetro veneziano; e attraverso questo solo diletto diventare il veicolo di qualsiasi poesia o scienza possa trovarsi al di là di esse nell'intenzione del compositore. Nel suo aspetto primario, una grande pittura non ha per noi alcun messaggio più definito di un accidentale gioco di luce solare e d'ombra per pochi momenti sul muro o sul pavimento".

39 *Ibid.*, p. 133: "tracciare l'entrata della poesia nella pittura con fine gradualità verso l'alto: dalla pittura giapponese dei ventagli, ad esempio, dove abbiamo, prima, solo colore astratto; poi appena un lieve aggiunto senso della poesia dei fiori, infine, talvolta, perfetta pittura floreale".

40 "The English Renaissance", *op. cit*.p. 14: "Ma questo nostro irrequieto spirito intellettuale moderno non è abbastanza ricettivo dell'elemento sensuoso dell'arte; e così la reale influenza delle arti è nascosta a molti di noi: solo pochi, sfuggendo alla tirannia dell'animo, hanno imparato il segreto di quelle eccelse ore quando il pensiero non è".

41 "The School of Giorgione", *op. cit.*, p. 111: "*Ogni arte aspira costantemente alla condizione della musica*".

42 B. CROCE, "La critica e la storia delle arti figurative " (1919), in *Problemi di estetica*, Bari 1940, p. 262.

43 B. CROCE, *Aesthetica in nuce* (1928), in *Filosofia - Poesia - Storia*, Milano/Napoli 1955, p. 223.

44 'The English Renaissance", *op. cit.*, p. 18: "Non è di un maggior senso morale, di una maggiore sorveglianza morale che la vostra letteratura ha bisogno"; "in verità non si dovrebbe mai parlare di una poesia morale o immorale, le poesie sono solo scritte bene o scritte male, questo è tutto".

45 J.P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe* (1835), Jena 1905, I, p. 385.

46 "The English Renaissance", *op. cit.*, pp. 18,19:"....Come nelle vostre città, cosí nella vostra letteratura, è un permanente canone e modello di gusto, un'accresciuta sensibilità alla bellezza...che manca... Questa devozione alla bellezza e alla creazione di cose belle è la prova di tutte le grandi nazioni civilizzate". L'esortazione a combattere l'isolamento spirituale e il provincialismo culturale è arnoldiana.

47 *Ibid.*, p. 21: "come ognuno ha la sua ombra cosí ogni anima ha il suo scetticismo".

48 *Ibid.*: "Lontani da contrasti e dal terrore del mondo".

49 "Oui, l'oeuvre sort plus belle/D'une forme au travail/Rebelle,/Vers, marbre, onyx, émail...Tout passe. L'art robuste / Seul a l'éternité,/Le buste/Survit à la cité. ....Les dieux eux-mêmes meurent, /Mais les vers souverains/Demeurent/Plus forts que les airains" (T. GAUTIER, "L'Art", in *Emaux et Camées* (1872), a cura di J. POMMIER, Lille/Genève 1947, pp. 130-32. È certo pensando a questi versi che Wilde parla nella conferenza della "lezione" di Gautier, "most subtle of all modern critics, most fascinating of all modern poets" (p. 11).

50 Per il rapporto artista/società e politica in Francia durante questo periodo, cfr. l'eccellente studio di A. CASSAGNE, *La théorie de l'art pour l'art en France* (1906), Paris 1959, Parte II, cap. I e II.

51 Cfr. T. GAUTIER, "Préface", *op. cit.*, p. 3.

52 "The English Renaissance", *op. cit.*, pp. 11, 13: "L'arte non si è mai danneggiata mantenendosi al di sopra dei problemi sociali del giorno"; "vi è un solo tempo, il momento artistico; soltanto una legge, la legge della forma; solo una terra, la terra della Bellezza"."è colui che meglio la rispecchia, perchè ha spogliato la vita di ciò che è accidentale e transitorio, ...quella bruma di familiarità che ci rende oscura la vita".

53 *Ibid.*, p. 19: "Le filosofie cadono come la sabbia, e i credi seguono l'uno all'altro come le foglie avvizzite d'autunno; ma ciò è una gioia per tutte le stagioni e un possesso per tutta l'eternità".

54 *Ibid.*, p. 22:"di questo mondo dagli accesi colori".

55 *Ibid.*, p. 23: "entusiasmo politico o religioso, ogni entusiasmo per l'umanità, ogni estasi o dolore per l'amore"; "sterile senza industria, l'industria senza arte è barbarie".

56 *Ibid.*, p. 24: "Passiamo i nostri giorni, ognuno di noi, cercando il segreto della vita. Ebbene, il segreto della vita è l'arte".

57 Cfr. G. HOUGH, *The Last Romantics* (1947), London 1961, pp, 202, 176, 203.

58 "The English Renaissance", *op. cit.*, p. 15: "Il primo dovere del critico d'arte: è di star zitto sempre e su tutti gli argomenti: È un gran vantaggio di non aver fatto nulla, ma non bisogna abusarne".

59 Lettera a J. H. Reynolds (9 aprile 1818) in *Letters, op cit.*, p. 85: "Non ho il minimo senso d'umiltà verso il Pubblico — o qualsiasi cosa esistente — eccetto l'Essere Eterno, il Principio della Bellezza e la Memoria dei grandi Uomini". Nella citazione, Wilde modifica lievemente il testo.

60 "The English Renaissance", *op. cit.*, p. 18:"Poichè nelle nazioni come negli individui, se la passione per la creazione non è accompagnata, anche dalla facoltà critica, estetica è certo che sprecherà la sua forza senza uno scopo, fallendo forse nello spirito artistico di scelta, o errando nel sentimento della forma, o nel perseguire falsi ideali".

61 Premesso ad un volumetto di versi di un suo amico, R. RODD, *Rose Leaf and Apple Leaf*, per cui Wilde trovò un editore negli Stati Uniti, e ristampato in *Miscellanies, op. cit.*, pp. 30-41.

62 "The English Renaissance", *op. cit.*, p. 18: "In realtà, non si dovrebbe mai parlare di una poesia morale o immorale — le poesie sono o scritte bene o scritte male, e questo è tutto. E in realtà, ogni elemento di morale o di implicito riferimento a uno standard di bene o di male in arte è spesso un segno di una certa incompletezza di visione, spesso una nota di disaccordo nell'armonia di una creazione immaginativa; perchè ogni buona opera tende a un effetto puramente artistico".

63 Lettera a J. M. Stoddart (19 feb. '82), in O. WILDE, *Letters*, a cura di R. HART-DAVIS, London 1962, p. 96: "La prefazione, lo vedrete, è importantissima, in quanto significa il mio allontanamento da Ruskin e dai Preraffaelliti, e segna un'era nel movimento estetico".

64 Lettera a J. Ruskin (maggio '88), *ibidem*, p. 218: "Vi è in voi qualcosa del profeta, del sacerdote, e del poeta, e a voi gli dei donarono eloquenza come non dettero a nessun altro, cosicchè il vostro messaggio potesse pervenirci con il fuoco della passione, e la meraviglia della musica, facendo udire i sordi, e vedere i ciechi".

65 "L'Envoi", in *Miscellanies, op. cit.*, p. 30: "Il diletto artistico";" mai dal soggetto, ma solo dall'incanto pittorico".

66 *Ibid.*, p. 31:"L'espressione ultima del nostro movimento artistico in pittura è stata, non nella visione spirituale dei Preraffaelliti, con tutta la loro meraviglia della leggenda greca e il loro mistero del canto italiano, ma nell'opera di uomini quali Whistler e Albert Moore... Perchè la qualità della loro squisita pittura proviene da una certa forma e scelta di bella tecnica, che, respingendo ogni reminiscenza letteraria e ogni idea metafisica, è in se stessa completamente soddisfacente". Albert Moore era già stato lodato da Wilde nel '77: un suo quadro veniva definito "a very good example of the highest decorative art, and a perfect delight in colour" ("The Grosvenor Gallery 1877", *op. cit.*, p. 11).

67 *Ibid.*, pp. 31-32: "Ora, questo accresciuto senso del valore assolutamente soddisfacente della bella tecnica, questo riconoscimento dell'importanza primaria dell'elemento sensuoso nell'arte, questo amore dell'arte per l'arte, è il punto in cui noi della scuola più giovane ci siamo allontanati dall'insegnamento di Ruskin

— un allontanamento definitivo e differente e decisivo... nella sua critica d'arte, nella sua valutazione dell'elemento gioioso nell'arte, tutto il suo metodo di avvicinarsi all'arte, noi non siamo più con lui: perchè la chiave di volta del suo sistema estetico è sempre etica".

68 O. WILDE, "Lecture to Art Students", in *Miscellanies, op. cit.*, p. 318: "Ebbene, per quanto riguarda il sentimento religioso della fine del passo, non credo di doverne parlare. La religione nasce dal sentimento religioso, l'arte dal sentimento artistico: non si ottiene mai l'una dall'altra".

69 J. RUSKIN, *Lectures on Art*, No. I,in *Works*, a cura di E. T. COCKS e A. D. O. WEDDER-BURN, 39 vol., London 1902-12, 20, p. 37: "Le grandi arti...hanno avuto e possono avere, solo tre principali finalità: primo, quella di sostenere la religione degli uomini; secondo, quella di perfezionare il loro stato etico; terzo, quella di render loro materialmente servizio".

70 Cfr. *op. cit.*, pp. 18, 19.

71 Cfr. J. McN. WHISTLER, *The Gentle Art of Making Enemies* (1892), London 1953, pp. xiv,xvi, 1-19, 25-35. L'attacco di Ruskin contro Whistler era in una lettera di *Fors Clavigera* (2 luglio '77).

72 O. WILDE, *The Grosvenor Gallery 1879* ("Saunders' Irish Daily News", 5 maggio '79), in *Miscellanies, op. cit.*, p. 27: "né le filippiche di *Fors Clavigera* lo hanno trattenuto dall'esporre ancora altri suoi "arrangiamenti" di colore".

73 "L'Envoi", *op. cit*, p. 32: "a non balbettare nel suo racconto".

74 J. RUSKIN, "The Nature of Gothic", in *The Genius of J. Ruskin, Selections from his Writings*, a cura di J.D.ROSENBERG, London 1963, pp. 182, 183, 184: "Sembra un fantastico paradosso, ma è ciò non di meno una verità importantissima, che nessuna architettura possa essere veramente nobile se *non* è imperfetta. ...precisamente parlando, nessuna buona opera qualsiasi può essere perfetta, e *la pretesa della perfezione è sempre un segno di una incomprensione dei fini dell'arte*. ...Tutte le cose sono letteralmente migliori, piú belle e più amate per le imperfezioni che sono state loro assegnate divinamente, che la legge della vita umana possa essere Sforzo, e che la legge del giudizio umano, Misericordia. Si accetti quindi questo come una legge universale, che né l'architettura, né ogni altra nobile opera dell'uomo può essere buona a meno che non sia imperfetta".

75 Cfr. "L'Envoi", *op. cit.*, pp. 32,35,37.

76 Cfr. G.HOUGH, *op. cit.*, pp. 202-3; O. WILDE, "Art and the Handicraftsman", *op. cit*, specialmente pp. 294, 295, 298-9, 301.

77 *Ibid.*, p. 299: "Non vogliamo che i ricchi possiedano un maggior numero di cose belle ma che i poveri creino un maggior numero di cose belle; poiché chiunque non possa creare è povero".

78 "The Nature of Gothic", *op. cit.*, pp. 180,181,179: "Abbiamo molto studiato e molto perfezionato, in questi ultimi tempi, la grande civile invenzione della divisione del lavoro; solo che le diamo un nome falso. Non è, per la verità, il lavoro che è diviso; ma gli uomini — Divisi in meri segmenti di uomini — spezzati in piccoli frammenti e briciole di vita; cosicchè tutto il pezzettino d'intelligenza che rimane in un uomo non è sufficiente a fare uno spillo o la testa di un chiodo ...E il grande grido che sorge da tutte le nostre grandi città industriali ...è che noi vi fabbrichiamo ogni cosa eccetto gli uomini. ...Non è che gli uo-

mini siano mal nutriti, ma che essi non provano piacere nel lavoro col quale si guadagnano il pane, e perciò guardano alla ricchezza, come all'unico mezzo di piacere".

79 "The English Renaissance", *op. cit.*, p. 23: "specialmente caro". Cfr. "Ours has been the first movement which has brought the handicraftsman and the artist together, for remember that by separating the one from the other you to ruin to both; you rob the one of all spiritual motive and all imaginative joy, you isolate the other from all real technical perfection" ("Art and the Handicraftsman", *op. cit.*, p. 301).

80 *Ibid.*: "Ho cercato di fare di ogni mio operaio un artista, e quando dico un artista intendo un uomo".

81 Cfr. W. MORRIS, "The Lesser Arts", in *Selected Writings*, a cura di A. BRIGGS, Penguin Books 1973, pp. 84-5.

82 *Ibid.*, p. 86: "Dare alla gente piacere nelle cose che deve *usare* per forza, questo è uno dei grandi servigi della decorazione; dare alla gente piacere nelle cose che deve *fare* per forza, questo è altro uso di essa.

83 *Ibid.*, p. 105: "ogni uomo avrà la sua parte del *meglio*".

84 R. WELLEK, *op.cit.*, IV, pp. 494, 495.

85 Cfr. fra gli altri, G.C. ARGAN, *L'artistico e l'estetico*, Roma 1972, p. 7.

86 Nel nostro secolo la fondamentale funzione educatrice dell'arte è stata sostenuta in maniera assai persuasiva, fra gli altri, da HERBERT READ nel suo notissimo *Education through Art* e altrove (cfr.*Art and Society*). La tesi basilare del Read appare sotto certi aspetti identica a quella wildiana: "Poichè l'arte è l'espressione tipica del principio creativo, l'attività estetica è quella che presiede ad ogni umano sviluppo, cosí del singolo come della collettività. Poichè l'educazione non è altro che sviluppo, e sviluppo *nella e con* la società, se ne inferisce che l'arte è il principio attivo di ogni possibile educazione" (G.C. ARGAN, Prefazione a H. READ, *Educare con l'arte*, Milano 1973, p. 11).

87 "The English Renaissance" *op. cit.*, p. 22: "il bene che otteniamo dall'arte non è ciò che impariamo da essa; è ciò che noi diventiamo per mezzo di essa".

88 Questa l'opinione, fra gli altri, dello HOUGH, anche se studiosi più recenti, come lo SHEWAN e la FRANCI, l'hanno in breve considerata più obiettivamente pur non analizzandone a fondo la struttura e la posizione nello sviluppo dell'estetica wildiana.

NOTE CAPITOLO III

1 Cfr. M. D'AMICO, *O. Wilde, op. cit.*, p. 35.

2 Cfr. BENDZ, *op. cit.*, pp. 112-14.

3 Cfr. I. FLETCHER, *Walter Pater*, London 1971, p. 39.

4 WALTER PATER, "Conclusion", The Renaissance. *op. cit.*, p. 186, n. 1. Per le violente reazioni suscitate dal volume al suo primo apparire, cfr. le "Critical and Explanatory Notes" dell'edizione citata, pp. 444-50.

5 "L'aureo libro dello spirito e dei sensi, il vangelo della bellezza"; "quel libro che avrebbe avuto un così strano influsso sulla mia vita".

6 *Per Pater ed il Dorian Gray*, cfr. anche J. PICK, *Divergent Disciples of W. Pater*, "Thought" XXXII (1948), pp. 114-28.

7 W. PATER, *Plato and Platonism* (1893), London 1910, p. 132: "Quei giovani Ateniesi che si pensava avesse corrotto di proposito, non solo li aveva veramente ammirati, ma capiti; e di conseguenza aveva desiderato far loro del bene, soprattutto col dar loro quell'interesse in se stessi che è la prima condizione per avere un potere reale sugli altri. ...Solo, la completezza stessa del tipo di autoconsapevolezza che egli promuoveva aveva in sé un che di sacramentale, per così dire; se non faceva loro del bene, allora avrebbe fatto loro un male notevole: non poteva lasciarli come prima. Non sempre era riuscito ad ampliare la "parte migliore dell'io", come si dice, in coloro che aveva influenzato. Alcuni di loro erano diventati davvero inquisitori insolenti degli altri, mettendo in dubbio anche un'autorità interamente legittima entro di loro".

8 *Hamlet*, II, ii, 293-95: "simile ad un angelo... quanto simile a un dio; la bellezza del mondo, il paragone degli animali".

9 Cfr. W.E. HOUGHTON, *The Victorian Frame of Mind*, New Haven, Conn. 1957.

10 Per un accurato esame della genesi della "Conclusion" e dei suoi rapporti col pensiero del '7-'800, cfr. B.A. IMAN, *The Intellectual Context of Walter Pater's "Conclusion"*, "Prose Studies" IV (1981), pp. 12-30.

11 "The Critic as Artist", p. 1044: "Il diciannovesimo secolo rappresenta una svolta nella storia semplicemente per opera di due uomini, Darwin e Renan, l'uno il critico del Libro della Natura, l'altro di quelli di Dio".

12 *Ibid.*: "Lo Spirito Critico e lo Spirito del Mondo sono una cosa sola".

13 Per un interessante accostamento tra Wilde e Nietzsche, si veda THOMAS MANN, "Wilde and Nietzsche" in *Oscar Wilde. A Collection of Critical Essays*, a cura di RICHARD ELLMANN, Englewood Cliffs, N.J. 1969, pp. 169-71.

14 Per i Cirenaici, cfr. LEON ROBIN, *La pensée grecque*, Paris 1923, pp. 204-09, *passim*.

15 WALTER PATER, *Marius the Epicurean* (1885), London 1910, I, pp. 145, 147.

16 *Ibid.*, pp. 147, 146. "L'espansione ed il raffinamento del potere di percezione"; "non è che il punto infinitesimo del momento presente tra due eternità ipotetiche".

17 Cfr. "Decay of Lying", p. 983.

18 Cfr. G.B. SHAW, "My Memories of Oscar Wilde" in *Oscar Wilde. A Collection, op. cit.*, p. 93.

19 Cfr. A.J. FARMER, *op. cit.*, p. 77. Si veda anche P. NEUGEBAUER, *Schopenhauer in England*, Berlin 1932.

20 Cfr. W. PATER, "Wordsworth" in *Appreciations, op. cit.*, p. 62.

21 W. PATER, "Coleridge" (1865,1880), *ibid*, p. 68: "Non è una vaga astrazione scolastica che può soddisfare l'istinto speculativo della nostra mente moderna. Chi vorrebbe scambiare il colore o la curva di un petalo di rosa... con quell'essere incolore, informe, intangibile che Platone poneva così in alto? Poichè la vera illustrazione del temperamento speculativo non è il mistico indù, perduto ai sensi,

all'intelletto, all'individualità, ma piuttosto un Goethe, per il quale ogni momento della vita portava il suo contributo di conoscenza individuale, e che non trascurava niente che gli giungesse dal mondo della forma, del colore, e della passione.
...Una forte inclinazione innata spinge Coleridge a ricondurre ogni problema, sia critico che pratico, ai primi principi; senza posa si studia di "afferrare l'assoluto", di affermarlo efficacemente, di ottenerne il riconoscimento".

22 J. KEATS, *Letters, op. cit.*, p. 43: "Coleridge, per esempio, si lascerebbe sfuggire una bella similitudine isolata, strappata ai penetrali del mistero, in quanto incapace di accontentarsi di una conoscenza incompleta"; "Questo argomento, trattato per volumi interi, forse non ci porterebbe oltre la conclusione che per un grande poeta il senso della Bellezza sopraffa, o meglio cancella, ogni altra considerazione".

23 Cfr. "Prosper Mérimée", in *Miscellaneous Studies* (1895), London 1910, p. 13. È curioso che il BENSON affermi che Pater aveva letto E.A.Poe non nell'originale, ma nella traduzione baudelairiana (cfr. A.C. BENSON, *Walter Pater*, London 1906, p. 23).

24 Si veda ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819), trad. it. di SALVI-LOPEZ (I, Bari 1914-16) e DE LORENZO (II, Bari 1930), II, par. 38.

25 "The Critic as Artist", *op. cit.*, p. 1039: "Ma noi che siamo nati al termine di questa meravigliosa età siamo al tempo stesso troppo colti e troppo critici, troppo sottili intellettualmente e troppo curiosi di sperimentare squisiti piaceri, per accettare delle speculazioni sulla vita in cambio della vita stessa. Per noi la *città divina* è incolore, e la *fruitio Dei* priva di significato. La metafisica non soddisfa il nostro temperamento, e l'estasi religiosa è passata di moda. Il mondo attraverso il quale il filosofo accademico diviene "lo spettatore di tutto il tempo e di tutta l'esistenza" non è, in realtà, un mondo ideale, ma semplicemente un mondo di idee astratte. Quando vi penetriamo, languiamo nella fredda matematica del pensiero".

26 *Ibid.*, p. 1040: "Come Aristotele, come Goethe dopo che aveva letto Kant, noi desideriamo il concreto, e null'altro che il concreto può soddisfarci".

27 "Decay of Lying", p. 986: "mero istinto opposto alla cultura autoconsapevole"; "l'insieme dei fenomeni esterni all'uomo".

28 *Ibid.*: "La Natura non è una grande madre che ci ha generati. È una nostra creazione. È nel nostro cervello che diviene viva. Le cose esistono perchè le vediamo noi.. Guardare una cosa è molto diverso dal vederla".

29 *Ibid.*: "Non si vede niente se non se ne vede la bellezza".

30 J.-K. HUYSMANS, *A Rebours*, Paris 1971, pp. 75-6.

31 "Critic as Artist", p. 1030: "La vita ci inganna con delle ombre, come un burrattinaio. Le chiediamo il piacere. Ce lo dà, con al suo seguito amarezza e disinganno".

32 *Ibid.*: "La vita è un fallimento... Non rivolgiamoci alla vita per realizzarci o per avere esperienza. È limitata dalle circostanze, incoerente nelle sue espressioni, e priva di quella sottile corrispondenza di forma e spirito che è l'unica cosa che possa soddisfare il temperamento artistico e critico. Ci fa pagare un prezzo troppo alto per le sue mercanzie, ed acquistiamo il più meschino dei suoi segreti ad un prezzo che è mostruoso ed infinito".

33 *Ibid.*, p. 1031: "Rivelandoci l'assoluto meccanismo di ogni azione, e liberandoci così dell'ingombrante fardello, da noi stessi imposto, della responsabilità morale, il principio scientifico dell'ereditarietà è diventato, per così dire, la giustificazione della vita contemplativa. Ci ha dimostrato che non siamo mai meno liberi di quando cerchiamo di agire".

34 Cfr. *Ibid.* .

35 *Ibid.*: "L'anima che dimora in noi non è una singola entità spirituale".

36 *Ibid.*, p. 1030: "Per il temperamento estetico ciò che è vago è sempre ripugnante".

37 *Ibid.*: "È sufficiente che i nostri padri abbiano creduto. Hanno esaurito le capacità di credere della specie, lasciandoci in eredità lo scetticismo di cui avevano paura".

38 *Ibid.*, p. 1032: "Dall'alta torre del Pensiero possiamo osservare il mondo. Calmo e accentrato in sé, completo, il critico estetico contempla la vita, e nessuna freccia scoccata alla ventura può penetrare fra le giunture della sua armatura".

39 "Style", in *Appreciations, op. cit.*, p. 18: "Una sorta di claustrale rifugio da una certa volgarità".

40 Cfr. "Critic as Artist", p. 1051.

41 EMILE ZOLA, *Le roman expérimental* (1880), Paris 1971, pp. 84-5, 96. Il corsivo è mio. F. KERMODE a proposito dell'arte come "menzogna" fa alcune importanti osservazioni sui precedenti di questa teoria (cfr. *Romantic Image*, London 1971, pp. 44-8).

42 "The Decay of Lying", p. 977: "Certamente siamo una razza degradata, ed abbiamo venduto la nostra primogenitura per una zuppa di fatti".

43 *Ibid.*: "M. Zola, fedele al suo alto principio... "L'uomo di genio non ha mai dello spirito", è deciso a dimostrare che, se non ha genio, almeno sa essere noioso"; "Non proviamo alcuna simpatia per l'indignazione morale del nostro tempo contro M. Zola. È semplicemente l'indignazione di Tartuffe nel vedersi denunciato". *The Picture of Dorian Gray*, "Preface", in *op. cit.*, p. 17: "L'antipatia del diaciannovesimo secolo per il Realismo è la furia di Calibano che vede il proprio volto in uno specchio. L'antipatia del diciannovesimo secolo per il Romanticismo è la furia di Calibano che non vede il proprio volto in uno specchio".

44 *Ibid.*: "completamente sbagliata dal principio alla fine, e non per quanto riguarda la morale, ma per quanto riguarda l'arte". L'espressione "illusione di esperienza" è di SUSANNE K. LANGER, *Sentimento e forma*, trad. it. di LIA FORMIGARI, Milano 1965, p. 73.

45 "Decay of Lying", p. 975: "Le uniche persone reali sono quelle mai esistite, e se un romanziere è così meschino da prendere i suoi personaggi dalla vita dovrebbe almeno fingere che siano delle creazioni e non vantarsi di aver fatto delle copie". Il passo di Hemingway è citato in CARL BAKER, *Ernest Hemingway*, Penguin Boocks 1969, p. 199: "I soli scritti che avessero qualcosa di buono erano quelli inventati, immaginati... Dedalus nell'*Ulysses* era Joyce stesso, perciò era terribile. ...Bloom lo aveva inventato. Era meraviglioso. Mrs. Bloom l'aveva inventata. Era unica al mondo, straordinaria. ...Nick nei suoi racconti

non era mai se stesso. Si era inventato. Naturalmente non aveva mai visto partorire un'indiana. Per questo era venuto bene".

46 "Critic as Artist", p. 1025: "Sono fantasmi, questi? Eroi della nebbia e della montagna? Ombre in un canto? No; sono reali"; "Un nuovo mondo che sarà più meraviglioso, più duraturo, e *più vero* del mondo che gli occhi comuni vedono". (Il corsivo è mio), "Decay of Lying", p. 975: "quella terribile cosa universale chiamata natura umana". "Critic as Artist", p. 1045: "l'uomo non è mai meno se stesso di quando parla in prima persona. Dategli una maschera e vi dirà la verità".
La teoria della maschera elaborata da Yeats deriva indubbiamente da questo spunto wildiano anche se è assai più articolata e complessa. Cfr. ad esempio tra gli altri il saggio "Per Amica Silentia Lunae" che ne contiene la formulazione più precisa.

47 "Decay of Lying", pp. 981-82: "della sua assoluta follia in materia d'arte"; "semplicemente una battuta teatrale, e non rappresenta le vere opinioni di Shakespeare in materia d'arte più di quanto i discorsi di Iago rappresentino la sua vera morale"; "alla posizione di uno specchio incrinato".

48 *Ibid.*, p. 985: "La Vita regge lo specchio all'Arte"; p. 992: "Un grande artista inventa un tipo, e la vita cerca di copiarlo, di riprodurlo in forma popolare; come un editore intraprendente".

49 *Ibid.*, p. 986: "Da dove ci vengono, se non dagli Impressionisti, quelle meravigliose nebbie brunastre che scivolano lungo le nostre strade? ...Attualmente la gente vede la nebbia, non perchè ci sia, ma perchè poeti e scrittori le hanno insegnato la grazia misteriosa di tali effetti. Può darsi che la nebbia ci sia stata per secoli a Londra. ...Ma nessuno l'aveva notata, e così non ne sappiamo niente. Non è esistita finchè l'Arte non l'ha inventata".

50 Cfr. WIMSATT e BROOKS, *op. cit.*, pp. 491-92; H. HEINE, *Florentinische Nächte* (1836), Wien 1945, pp. 19-20.

51 O. BARFIELD, *Poetic Diction: A Study in Meaning*, London 1928, p. 143. E. EDMAN, *Arts and the Man*, New York 1950, p. 124.

52 Cfr. B. CROCE, *Breviario di estetica*, Bari 1924, p. 17.

53 BERNARD BERENSON, *Aesthetics and History*, New York 1948, pp. 43, 144.

54 MARCEL PROUST, *Le côté de Guermantes* II, Paris 1954, pp. 25-26; si veda anche *Du côte de chez Swann*, Paris 1954, p. 256.

55 WALLACE STEVENS, "Two or Three Ideas", in *Opus Posthumous*, a cura di F.S. MORSE, New York 1957, p. 209: "Il poeta crea il mondo cui ci volgiamo incessantemente e senza saperlo, e dà alla vita le supreme finzioni senza cui non riusciamo a concepirla... L'arte offre una visione ed una profezia degli avvenimenti futuri... Assai presto si scopre che quello che l'arte ha manifestato è servito come modello che la vita tende a copiare".

56 ROGER FRY, "An Essay in Aesthetics", in *Vision and Design* (1920), Penguin Books 1961, p. 27.

57 GUILLAUME APOLLINAIRE, "Les peintres cubistes" (1913), ristampato in *The Modern Tradition*, a cura di RICHARD ELLMANN e CHARLES FEIDELSON, Jr., New York 1965, p. 117.

58 Cfr., per le dichiarazioni del '23, A.H. BARR, Jr., *Picasso: Fifty Years of his Art*, New York 1964, pp. 270-71. La frase sulla Stein è riportata in R. PENROSE, *Pablo Picasso*, trad. it. di M.G. BOTTALLO, Torino 1969, p. 157.

59 Cfr. J. E. CHAMBERLIN, *Oscar Wilde and the Importance of Doing Nothing*, "Hudson Review" XXV, n. 2 (Estate '72), pp. 213-17.

60 LANGER, *op. cit.*, pp. 436-37.

61 "Decay of Lying", p. 992: "Si tratta di una teoria che non è mai stata avanzata prima d'ora, ma è estremamente fruttuosa, e getta una luce del tutto nuova sulla storia dell'arte".

62 JAMES McNEILL WHISTLER, "Ten O'Clock Lecture" *op. cit., p. 132.*

63 Cfr. *ibid.*

64 L'influsso di Swinburne su Whistler negli anni 1868-70 fu di notevole importanza, ed è in questi anni che le idee esposte da Whistler nella conferenza si definiscono e si consolidano. Cfr. R. SPENCER, *op. cit.*, p. 37. I rapporti fra i due si guastarono definitavamente dopo la recensione sfavorevole della "Ten O'Clock" che Swinburne pubblicò su "The Fortnightly Review" nel giugno del 1888, ristampata in *The Gentle Art* con il titolo "An Apostasy" e i commenti del pittore (pp. 250-62). Per una discussione delle obiezioni di Swinburne a Whistler, cfr. HOUGH, *op. cit.*, pp. 180-1.

65 "Ten O'Clock", *op. cit.*, p. 143. "Dire al pittore che la Natura dev'essere presa così com'è, è come dire ad un pianista che può sedersi sul piano".

66 CH. BAUDELAIRE, "Salon de 1859" in *Oeuvres Complètes*, a cura di Y.G. LE DANTEC, Paris 1951, pp. 769. Si veda anche "L'oeuvre et la vie de Delacroix" (1863), *op. cit.*, pp. 851, 853.

67 "Ten O'Clock", p. 143. "Dire che la Natura ha sempre ragione è un'asserzione artisticamente falsa... La Natura ha molto raramente ragione, tanto che si potrebbe quasi dire che la Natura di solito ha torto: Cioè a dire, la condizione di cose che crei la perfezione dell'armonia degna di un quadro è rara, è tutt'altra che comune".

68 R. WELLEK, *op. cit.*, IV, pp. 497, 498.

69 "The Critic as Artist", p. 1054: "Ogni arte ha la sua grammatica, il suo materiale. Non esiste mistero né per l'una né per l'altro.... Ma mentre le leggi su cui poggia l'arte possono essere fissate e certe, per trovare la loro vera realizzazione devono essere toccate dall'immaginazione che le abbellisce al punto di farle sembrare ognuna di esse un'eccezione. La tecnica è realmente la personalità. Per questa ragione l'artista non può insegnarla, l'allievo non può impararla".

70 LANGER, *op. cit.*, p. 422.

71 "Critic as Artist", pp. 1042, 1039: "Tutta l'arte è immorale... tranne quelle forme inferiori di arte sensuale o didascalica che mirano ad incitare all'azione, nel male e nel bene"; "L'emozione per l'emozione è lo scopo dell'arte, e l'emozione che spinge all'azione è lo scopo della vita e di quell'organizzazione pratica della vita che chiamiamo società... che è l'inizio e la base della morale".

72 R. FRY, *op. cit.*, pp. 31, 32.

73 FRANK KERMODE, *op. cit.* p. 17.

74 *The Picture of Dorian Gray*, "Preface", p. 17; P. VALERY, "Concetto genera-

le dell'arte" (1935), ristampato in *NFR*, *Antologia critica*, a cura di MARCO FINI e MARIO FUSCO, Milano 1965, p. 136.

75 "Decay of Lying", p. 976: "Le sole cose belle... sono cose che non ci interessano personalmente. Se una cosa ci è utile o necessaria, o ci tocca in qualche modo, sia recandoci dolore che piacere, ...o è parte vitale dell'ambiente in cui viviamo, allora si trova al di fuori della sfera peculiare dell'arte".

76 "In un saggio su Victor Hugo, parzialmente ristampato in *Swinburne as Critic*, a cura di C.K. HYDER, London 1972, pp. 146-52, in particolare pp. 147, 148.

77 "Decay of Lying", p. 976: "Non dovremmo, almeno, avere pregiudizi, preferenze, sentimenti partigiani di alcun genere".

78 *Ibid.*, p. 991: "Passare dall'arte di un periodo al periodo stesso è il grande errore commesso da tutti gli storici". WILDE, *Letters, op. cit.* p. 236: "nuove teorie sull'arte, ed in particolare sul rapporto tra arte e storia".

79 Cfr. R. FRY, *op. cit.*, pp. 11-22. Si veda in particolare pp. 11-12 e 17, dove Fry, dopo un rapido esame di vari periodi storici e dell'arte di ciascun periodo, conclude negando l'esistenza di un "rapporto decisivo" tra la vita e l'arte.

80 B. BERENSON, *op. cit.*, p. 31.

81 "The Decay of Lying", p. 987: "Le nazioni e gli individui... hanno l'impressione che le Muse parlino di loro, cercano sempre di trovare nella calma dignità dell'arte immaginativa qualche specchio alle loro torbide passioni, dimenticando sempre che il cantore della vita non è Apollo, bensì Marsia. Lontana dalla realtà, lo sguardo distolto dalle ombre della caverna, l'Arte rivela la sua perfezione".

82 *Ibid.*: "L'arte non esprime mai altro che se stessa; questo è il principio della mia nuova estetica ed è questo, più che la vitale unione fra forma e contenuto sulla quale si sofferma Walter Pater, a fare della musica il modello di tutte le arti". "Critic as Artist", p. 1030: "La Bellezza rivela tutto perchè non esprime nulla. Quando rivela se stessa, ci mostra tutto il mondo dai fiammeggianti colori".

83 W. PATER, "Style", *op.cit.*, p. 38: "Date le condizioni che come ho cercato di spiegare sono necessarie per la buona arte, se questa è inoltre dedicata ad accrescere la felicità degli uomini, alla redenzione degli oppressi,...alla presentazione di nuove o vecchie verità circa noi stessi, o il nostro rapporto col mondo tali da nobilitarci o fortificarci nel nostro soggiorno quaggiù, o, come in Dante, alla gloria di Dio, essa sarà anche grande arte".

84 R. WELLEK, *op. cit*, p.477. Analogo il giudizio di I. FLETCHER, *W. Pater*, London 1971, pp. 39-40. R. V. JOHNSON, invece, non trova che la conclusione del saggio sia, per usare le parole di Wellek, "un improvviso salto mortale": a suo avviso, si tratta di "un naturale anche se non proprio inevitabile, sviluppo del suo pensiero." (*W. Pater. A Study of his Critical Outlook and Achievement*, London e New York 1961, p. 19). La distinzione tra buona e grande arte appare tuttavia anche al Johnson discutibile, mentre R.C. CHILD non la commenta neanche, non trovandovi alcuna contraddizione (*The Aesthetic of W. Pater*, New York 1940, pp. 53-54).

85 "The English Renaissance of Art", p. 10: "Mentre quindi il materiale su cui opera l'artista viene così elaborato e si scopre che possiede in sé... qualità del tutto soddisfacenti per il senso poetico e che non necessitano per l'effetto estetico di alcuna superiore visione intellettuale... l'ispirazione non è sfuggita all'influenza regolatrice dello spirito artistico".

86 "Critic as Artist", p. 1052: "Iniziate con l'adorazione della forma, e non vi è segreto in arte che non vi sarà rivelato"; "Poichè il vero artista è coluii che procede, non dal sentimento alla forma, ma dalla forma al sentimento".

87 R. WELLEK, *op. cit.*, p. 498.

88 "Critic as Artist", p. 1052: "Tutta la cattiva poesia sgorga da un sentimento genuino".

89 Cfr. D. DIDEROT,. "Le Paradoxe sur le comédien" in *Oeuvres*, a cura di A. BILLY, Paris 1951, in particolare pp. 1041-2 e 1055. L'Arte in un certo senso è un forma di recitazione. Cfr. EDGAR WIND, che analogamente sostiene: "Nessuna teoria dell'arte è completa se trascura quella scissione della consapevolezza che permette all'artista di vivere in due mondi, di sentire ciò che è reale e di fingere di sentirlo, così conferendo ai fatti l'autorevolezza della finzione, in modo che gli altri vi possano partecipare vicariamente" (*Arte e anarchia*, Milano 1963, p. 46).

91 "Critic as Artist", p. 1052: "Ciò che accade realmente è rovinato per l'arte".

92 T.S.ELIOT, "Tradition and the Individual Talent" (1919) in *The Sacred Wood* (1920), London 1972, p. 54. Piú avanti, ELIOT afferma che la poesia non è dare sfogo all'emozione, ma una fuga dall'emozione (p. 58).

93 Cfr. *Dorian Gray*, p. 75.

94 Cfr. "Critic as Artist", p. 1028. L'interpretazione del SAN JUAN (*op. cit.*, p. 82) di questo passo non appare convincente.

95 *Ibid.*, p. 1052: "non concepisce prima un'idea, e poi dice a se stesso:"Metterò la mia idea in una complessa forma metrica di quattordici versi", ma rendendosi conto della bellezza dello schema metrico del sonetto, concepisce alcune tonalità di musica e metodi di rima, e la mera forma suggerisce come riempirla e renderla intellettualmente ed emotivamente completa".

96 Cfr. anche BERENSON, *op. cit.*, p. 23.

97 "Critic as Artist", p. 1020: "Senza la facoltà critica, non vi è alcuna creazione artistica degna di questo nome...Ogni valida opera immaginativa è consapevole e deliberata. ... Un grande poeta canta perchè decide di cantare".

98 W. PATER, "Coleridge", p. 81: "Il critico filosofico apprezzerà perfino nelle opere d'immaginazione apparentemente più intuitive, la forza intellettuale in esse contenuta, il loro processo logico di costruzione, lo spettacolo di suprema destrezza intellettuale che esse offrono".

99 "Critic as Artist", p. 1020: "Siamo talvolta inclini a pensare che le voci che risonarono agli albori della poesia fossero più semplici, più fresche e naturali delle nostre.... Come sbaglia qui il senso storico. Ogni secolo che produce poesia è in questo un secolo artificiale e l'opera che ci sembra il più naturale e semplice prodotto del suo tempo è sempre il risultato dello sforzo più cosciente".

100 *Ibid.*: "Sono propenso a credere che ogni mito e leggenda che ci sembrano sgorgare dalla meraviglia, dal terrore, o dalla fantasia di una tribù o di un popolo, sia stato in origine l'invenzione di una singola mente. Il numero stranamente limitato dei miti mi sembra che porti a questa conclusione".

101 "Decay of Lying", p. 978: "L'arte comincia con opere puramente immaginative e piacevoli, trattando di ciò che è irreale e non esistente"; "la vita è come affascinata da questa nuova meraviglia e chiede di essere ammessa nel cerchio magico. L'arte prende la vita come parte della sua materia prima, la ricrea e la modella in forma nuova, è assolutamente indifferente ai fatti, inventa, immagina, sogna e mantiene fra sé e la realtà la barriera insormontabile del bello stile, del *trattamento decorativo o ideale*"(il corsivo è mio).

102 Cfr. Cap. II.

103 "Decay of Lying", p. 978.

104 *Ibid.*; p. 982: "L'Arte ha fiori che nessuna foresta conosce, uccelli che nessun bosco possiede. Fa e disfa molti mondi e può tirar giù la luna dal cielo con un filo scarlatto... La Natura, agli occhi dell'Arte, non ha nessuna legge o uniformità. L'Arte può operare miracoli a suo piacimento, e quando chiama i mostri dagli abissi, i mostri vengono. Può ordinare al mandorlo di fiorire in inverno, e far cadere la neve sul campo di grano maturo".

105 A. LOMBARDO, *op. cit.*, p. 150.

106 "Decay of Lying", p. 979: "con il suo franco rifiuto dell'imitazione, il suo amore delle convenzioni artistiche, la sua avversione per l'effettiva rappresentazione di qualsiasi oggetto in Natura".

107 *Ibid.*

108 "Critic as Artist", p. 1030: "Come classe sono allo stesso livello delle illustrazioni, e anche da questo punto di vista sono un fallimento perchè non stimolano l'immaginazione, ma le pongono dei limiti definiti. Questo perchè la sfera del pittore è ...molto diversa da quella del poeta".

109 Cfr. *ibid.* p. 1031.

110 *Ibid.*: "Ecco perchè la musica è il modello di tutte le arti. La musica non può mai rivelare il suo ultimo segreto".

111 "Lecture to Art Students", in *Miscellanies, op. cit.*, p. 320: "una delizia per gli occhi".

112 "Critic as Artist", p. 1050: "I quadri moderni sono indubbiamente piacevoli da guardare. Almeno alcuni, ma è assolutamente impossibile viverci insieme: sono troppo abili, troppo dogmatici, troppo intellettuali. Il loro significato è troppo ovvio e il loro metodo troppo chiaramente definito. Esauriscono ciò che hanno da dire in brevissimo tempo e allora diventano tediosi come i parenti."

113 Non risulta sia mai esistito a Parigi intorno al 1890 un gruppo di pittori chiamati così: HILDA SCHIFF, nel suo assai ampio e diligentemente documentato, ma nel complesso piatto *A Critical Study of Oscar Wilde's Intentions* (tesi inedita della University of London, 1960, parte della quale è stata in seguito pubblicata su "Essays and Studies" (1965) col titolo *Nature and Art in Wilde's the «Decay of Lying»*), afferma che "si può solo supporre si tratti dei post-Impressionisti" (p. 38), il che è - oltre che poco illuminante - ovvio, visto che Wilde ne parla dopo aver menzionato gli Impressionisti come di un "newer school". Mi pare probabile che Wilde intenda qui riferirsi ai "Nabis" - Bonnard, Denis, Vuillard, Ranson, Vallonton - attivi tra il 1889 e il 1895, incantati da Gauguin, dal decadentismo di Redon, dallo spiritualismo stilizzato di Puvis de Chavanne (cui ben si può applicare il termine wildiano di "Archaiciste') e dall'esotismo delle stampe giapponesi. Cfr. MARIO DE MICHELI (*Le Avanguardie artistiche del Novecento*, Milano 1966, pp. 73-74), che osserva inoltre: "La raffinatezza di questi pittori e il clima di taluni quadri, a quel tempo, fanno pensare anche ai preraffaelliti, a W. Morris e Burne-Jones", il che rende ancor più plausibile l'identificazione che si è proposta.

114 *Ibid., pp. 1051-2:* "l'arte francamente decorativa come la decorazione nel senso comune della parola è l'arte con la quale si può vivere. È di tutte le nostre arti visive l'unica che crea in noi sia lo stato d'animo che il temperamento. Il colore puro, non viziato dal significato, non legato a una forma definitiva può parlare allo spirito in mille modi diversi. L'armonia che risiede nelle delicate proporzioni di linee e di masse si rispecchia nella mente. Le ripetizioni del motivo sono riposanti. Le meraviglie del motivo eccitano l'immaginazione. Nella pura grazia delle materie impiegate vi sono elementi latenti di cultura. E questo non è tutto. Con il suo rifiuto della natura e del suo ideale di bellezza, come pure del metodo imitativo del pittore comune: l'arte decorativa non soltanto prepara l'animo alla ricezione del vero lavoro immaginativo, ma sviluppa in esso quel senso della forma che è basilare per la riuscita di ogni opera creativa e critica".

115 BERENSON, *op. cit.*, pp. 93, 148-9.

116 Cit. in BARR, *op. cit.*, p. 271.

117 APOLLINAIRE, *op. cit.*, p. 1154. Per un accenno a Wilde come anticipatore della teoria cubista, si veda anche A. WOOD, "Oscar Wilde as a Critic" (1915), in BECKSON, *op. cit.*, p. 353.

118 CLIVE BELL, *Art*, New York 1914, pp. 8, 25.

NOTE CAPITOLO IV

1 Gli aspetti del pensiero di Degas che hanno maggiormente influenzato Whistler sono assai ben sintetizzati da WILLIAM GAUNT, *The Aesthetic Adventure*, London 1945, pp. 72-73.

2 "Critic as Artist", p. 1029: "Mi sembra di aver già udito quest'osservazione ... ha tutta la vitalità di un errore e tutta la tediosità di un vecchio amico". Per l'affermazione whistleriana cui Wilde fa indirettamente riferimento, cfr. JAMES MCNEILL WHISTLER, "Ten O'Clock Lecture", *op. cit.*, p. 132.

3 "Critic as Artist", p. 1033: "può inventarsi un antagonista immaginario, e convertirlo con qualche argomentazione assurdamente sofistica". Per una buona analisi dell'uso del dialogo da parte di Wilde cfr. fra gli altri H. SUSSMAN, *Criticism as Art: Form in Oscar Wilde's Writings*, "Studies in Philology" LXX (genn. 1973), pp. 108-22, in particolare 108-14.

4 GEORGE BERNARD SHAW, lettera al giornalista David O'Donoghue del 9 maggio 1889 in *Collected Letters: 1874-1897*, a cura di DAN LAWRENCE, New York 1965, p. 210. "Critic as Artist", p. 1030: "La tediosità è sempre una tentazione irresistibile per essere brillanti, e la stupidità è in permanenza la *Bestia trionfans* che richiama la saggezza della sua caverna".

5 *Ibid.*: "Talvolta si dice che i recensori non leggono interamente le opere che è loro compito recensire. È vero, non lo fanno. O almeno, non dovrebbero ....

Né è necessario. Per conoscere l'annata e la qualità di un vino non si deve mica bere l'intera botte. Deve essere perfettamente facile in mezz'ora poter dire se un libro vale qualcosa oppure se non vale niente. Anzi, bastano dieci minuti, se si ha l'istinto per la forma. Chi ha voglia di percorrere faticosamente tutto un libro noioso? Lo si assaggia, ed è sufficiente più che sufficiente, direi".

6 OSCAR WILDE, *Reviews*, pp. 180, 90: "Romanzi come questi ... sono probabilmente più facili a scriversi che a leggersi"; "Ci sono volute quattro persone per scrivere [*Astray*, un romanzo], e per leggerlo ci vuole aiuto".

7 "Decay of Lying", p. 975: "Sono prontissimo ad ammettere che i romanzi moderni presentino molti aspetti positivi. Io insisto solo sul fatto che, come classe, sono del tutto illeggibili".

8 *Ibid.*: "Oggigiorno, la moda di scrivere versi è divenuta veramente troppo comune: dovrebbe, se possibile, venir scoraggiata".

9 "Critic as Artist", p. 1033: "per uno sforzo finale ed unanime da parte dei nostri poeti di second'ordine per rendersi veramente romantici".

10 *Ibid.*, p. 1032: "È solo riguardo alle cose che non ci interessano che riusciamo a dare un'opinione veramente spassionata".

11 Per uno studio di Wilde soprattutto come critico militante si veda fra gli altri F. K. BAUMANN, *Oscar Wilde als Kritiker der Literatur*, Zurich 1933, specialmente pp. 55-84, che però non fa osservazioni di grande rilievo,e l'ottima introduzione di S. WEINTRAUB alla raccolta da lui curata *Literary Criticism of Oscar Wilde*, Lincoln, Ne 1968 ("The Critic in Spite of Himself", pp. ix-xxxvi).

12 "Critic as Artist", p. 1053: "L'appello di ogni arte è semplicemente al temperamento artistico. L'arte non si rivolge allo specialista ... Anzi, lungi dall'esser vero che l'artista è il miglior giudice in materia d'arte, un artista veramente grande non può mai giudicare l'opera di altri, e in effetti riesce a stento a giudicare la propria. Quella stessa concentrazione di visione che fa di un uomo un artista ne limita con la sua intensità la facoltà di sottile apprezzamento ... Gli dei sono nascosti l'uno all'altro. Possono riconoscere i loro fedeli. Questo è tutto".

13 Cfr. NORTHROP FRYE, *Anatomia della Critica*, trad. it. di P. ROSA-CLOT e S. STRATTA, Torino 1969, pp. 12-13.

14 MATTHEW ARNOLD, "Heinrich Heine", in *Essays in Criticism*, First Series (1865), London 1928, p. 160: "Dobbiamo tutti essere dei dissolventi delle vecchie idee e dei vecchi fatti europei, tutti noi che abbiamo una qualche capacità di agire; ... è un compito di dissoluzione, di liberazione dell'europeo moderno dalla vecchia routine".

15 W. GOETHE, *I viaggi di W. Meister*, in *Massime e riflessioni*, trad. it. di BARBARA ALLASON, s.l. 1943, p. 138.

16 ARNOLD,*op. cit.* pp. 158, 159: "Heine è degno di nota, perché è il più importante successore e continuatore tedesco della più importante linea di attività di Goethe. E di quale, fra le tante? Quella come "militante nella guerra di liberazione dell'umanità". ... Ascoltate Goethe stesso: "Se dovessi dire in che veramente consista il mio aiuto ai Tedeschi in generale, ed ai giovani poeti tedeschi in particolare, direi che sono stato per loro *un liberatore*".

17 WILDE, "Mr Pater's Last Volume", ristampato in ELLMANN, *The Artist as Critic, op cit.*, p. 233.

18 "Decay of Lying", p. 987: "il temperamento della sua età, lo spirito del suo tempo, le condizioni morali e sociali che la circondano e che ne influenzano la produzione".

19 Cfr. ROSENBLATT, *op. cit.*, pp. 48-51.

20 ARNOLD, "Wordsworth", in "*Essays in Criticism*", Second Series, London 1928, p. 144. "È importante ... tenere ben fermo questo punto: che la poesia è fondamentalmente una critica della vita; che la grandezza di un poeta risiede nella sua possente e bella applicazione di idee alla vita, — alla domanda: Come vivere?"

21 "Critic as Artist", p. 1057: "Esser buoni, secondo lo standard volgare di bontà è ovviamente facilissimo. Basta una certa quantità di sordido terrore, una certa mancanza d'immaginazione, e una certa bassa passione per la rispettabilità borghese".

22 *Ibid.*, p. 1058: "L'estetica è superiore all'etica... L'etica rende possibile l'esistenza, l'estetica ... rende bella e meravigliosa la vita, la riempie di nuove forme e le dà progresso, e varietà, e cambiamento".

23 GOETHE, *op. cit.*, p. 29.

24 ARNOLD, *op. cit.*, p. 161: "pone lo standard della critica, una volta per tutte, in ogni uomo e non al di fuori di lui".

25 "Critic as Artist", p. 1020: "La definizione data da Arnold della letteratura come critica della vita non era molto felice nella forma, ma mostrava con quanta perspicacia riconoscesse l'importanza dell'elemento critico in ogni opera creativa".

26 PATER, "Preface", *The Renaissance*, op. cit., p. XIX: "È stato giustamente detto che il fine di ogni vera critica è vedere l'oggetto quale realmente è in sé, e nella critica estetica, il primo passo per vedere il proprio oggetto come veramente è, è quello di conoscere la propria impressione come veramente è, discriminandola, comprendendola distintamente".

27 *Ibid.*, p. XX: "Che cos'è questo canto, o questo quadro, questa attraente persona presentata nella vita in un libro *per me?* Quali effetti reali produce in me? Mi dà piacere? E se me lo dà, quale specie o grado di piacere? Com'è modificata la mia natura dalla sua presenza e per effetto del suo influsso?".

28 GOETHE, *Sämtliche Werke*, Stuttgart und Berlin 1902-7, XXIV, B-12, p. 76.

29 ARNOLD, "Heine", p. 160: "ma è così? È così *per me?*".

30 R. C. CHILD, *op. cit.*, p. 133; cfr. anche p. 134.

31 "English Renaissance", p. 3.

32 CHILD, *op. cit.*, p. 136. Alle stesse conclusioni giunge anche la WOOD (*op. cit.*, p. 352).

33 "Critic as Artist", p. 1033: "Chi desidera comprendere veramente Shakespeare deve comprendere in che rapporto Shakespeare era sia col Rinascimento che con la riforma al tempo di Elisabetta o a quello di Giacomo; deve essere familiare con la lotta per la supremazia tra le antiche forme classiche e il nuovo spirito di *romance*, fra le scuole di Sidney, Daniel e Jonson e quella di Marlowe e del suo figlio maggiore...".

34 *Ibid.*, p. 1030: "La bellezza rivela tutto, perché non esprime nulla".

35 *Ibid.*,: "di gran lunga troppo intellegibili".

36 *Ibid.*, p. 1031: "La vera tragedia della vita di molti artisti non è l'impossibilità di realizzare il proprio ideale, ma quella di realizzarlo in modo troppo assoluto. Perché quando l'ideale viene realizzato, viene privato della sua meraviglia e del suo mistero".

37 *Ibid.*: "una troppo definita rappresentazione del Reale, che sarebbe mera imitazione, ed una troppo definita rappresentazione dell'Ideale, che sarebbe troppo puramente intellettuale".

39 *Ibid.*, p. 1032: "non alla facoltà del riconoscere né alla ragione, ma al solo senso estetico"; "pura impressione sintetica dell'opera d'arte come un tutto".

40 Cfr. W. K. WIMSATT, Jr, "The Intentional Fallacy" (in collaborazione con M. BEARDSLEY), in *The Verbal Icon* (1954), London 1970, in particolare pp. 3-6, 21; T. S. ELIOT, "The Music of Poetry", in *Selected Prose* a cura di J. HAYWARD, Penguin Books 1958, p. 58: cfr. anche p. 57.

41 "Critic as Artist", p. 1034: "Si sente talvolta dire che gli attori ci danno il loro Amleto, non l'Amleto di Shakespeare, ma a dire il vero l'Amleto di Shakespeare non esiste"; "Ci sono tanti Amleti quante malinconie".

42 *Ibid.*: "Il critico ci mostrerà sempre l'opera d'arte in qualche nuovo rapporto col nostro tempo. Ci ricorderà sempre che le grandi opere d'arte sono delle cose viventi - sono in realtà le sole cose che vivono".

43 *Ibid.*, p. 1027: "Davanti all'opera d'arte criticata, il critico si trova nella stessa posizione dell'artista davanti al mondo visibile di forme o colori, o al mondo invisibile della passione e del pensiero". ROLAND BARTHES, *Critica e verità*, trad. it. di LUSIGNOLI e A. BONANNI, Torino 1969, p. 57.

44 Cfr. CH. BAUDELAIRE, "A quoi bon la critique?" in "Salon de 1846", *op. cit.*, p. 600; per Schlegel, cfr. V. LANGE, *F. Schlegel's Literary Criticism*, "Comparative Literature" (autunno 1955), p. 296. Anche per Baudelaire, come per Wilde, la critica deve essere "parziale, appassionata, politica, cioè fatta da un punto di vista esclusivo, ma dal punto di vista che apre il maggior numero d'orizzonti" (*Ibid.*).

45 "Critic as Artist", p. 1028: "Che c'importa se le opinioni di Ruskin su Turner sono valide o no? Quella prosa potente e maestosa ... è un'opera d'arte almeno altrettanto grande quanto quei tramonti meravigliosi ... E ancora, a chi importa se Pater ha messo nel ritratto di Monna Lisa qualcosa a cui Leonardo non aveva mai neppure pensato? ... [Ma dopo aver letto la prosa di Pater] il quadro diventa per noi più meraviglioso di quanto in realtà non sia, e ci rivela un segreto di cui in verità non sa nulla". Per un'acuta analisi della critica d'arte di Ruskin e di Pater come una forma "genuinamente sperimentale di letteratura", si veda il saggio di G. R. STANGE, "Art Criticism as a Prose Genre" (in *The Art of Victorian Prose, op. cit.*, pp. 39-52), che inizia proprio citando da questo passo wildiano. Si veda anche il fondamentale studio di Mario PRAZ, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano 1971, pp. 45-52.

46 Cfr. O. WILDE, "Pen, Pencil and Poison" in *Complete Works, op. cit.*, pp. 997-1001.

47 Cfr. M. PRAZ, *Bellezza e bizzarria*, Milano 1960, p. 46, dove però (p. 45) PRAZ mostra una certa indulgenza per la critica di Pater, e *Mnemosine, op. cit.*, p. 45.

48 Si veda M. PRAZ, *Critica mitografica* in "Belfagor" 6 (nov. 1965), pp. 664-70.

49 M. PRAZ, Prefazione a JAN KOTT, *Shakespeare nostro contemporaneo* trad. it. di V. PETRELLI, Milano 1964, pp. XIV,XV. Il saggio riproduce, con aggiunte, un discorso tenuto a un congresso della I.F.M.L.L. a New York nel 1963 e successivamente pubblicato in Italia in "Paragone".

50 *Ibid.*, pp. XVIII, XIX.

51 *Ibid.*, p. XVIII; "Decay of Lying", p. 980: "qualcosa della definitezza di un'opera d'arte, ha anche tutta l'oscurità che appartiene alla vita".

52 Cfr. "Lo Shakespeare di Kott è uno Shakespeare quale lo può vedere un lettore o uno spettatore saturo dei drammi di Samuel Beckett e di Berthold Brecht. [Kott] è l'esatto parallelo del Pater che vedeva la Gioconda di Leonardo attraverso il mito della donna fatale come s'era venuto elaborando nell'Ottocento grazie a Heine, Flaubert, Swinburne ..." (*ibid.*, p. XXII).

53 *Ibid.*

54 Cit. in M. PRAZ, *Critica mitografica, op. cit.*, p. 664.

55 Cfr. *Ibid.*, p. 666.

56 "The Truth of Masks", p. 1078: "Nella critica estetica l'atteggiamento è tutto. Poiché in arte non esiste una verità universale. Una Verità in arte è quella il cui contrario è anche vero. E analogamente è solo nella critica d'arte, e attraverso di essa, che possiamo appercepire la teoria platonica delle Idee, come è solo nella critica d'arte ed attraverso di essa che possiamo renderci conto del sistema dei contrari".

NOTE CAPITOLO V

1 Pubblicato sulla prestigiosa "Fortnightly Review" nel febbraio 1891. Wilde avrebbe voluto includerlo nelle *Intentions*, che uscirono tre mesi dopo, ma non fece a tempo: chiese in seguito al traduttore francese del volume di sostituirlo a "The Truth of Masks" in quanto "The Soul" conteneva "a part of my aesthetic". (Cfr. *Letters*, *op. cit.*p. 295 .

2 Cfr. D. BUSH, "The Exhibition: A Retrospective View", in *Wilde and the Nineties. An Essay and an Exhibiton*, Princeton 1966, p. 49.

3 "The Soul of Man," in *op. cit.*, p. 1079: "col mantenere i poveri in vita oppure, se si tratta di una scuola molto avanzata, divertendoli"; "The Critic as Artist", *op. cit.*, pp. 1042, 1043: "Il desiderio di fare bene agli altri produce un considerevole numero di *prudes*. ... Il vero danno prodotto dalla compassione emotiva consiste nel limitare la conoscenza, ed impedirci così di risolvere anche un solo problema sociale"; "Il modo migliore per non sapere nulla della vita è cercare di rendersi utili" "una dottrina accattivante"; "il merito seppur piccolo di essere vera"; "Soul", p. 1079: "La carità genera un gran numero di peccati".

4 "Soul", pp. 1079-80: "È immorale usare la proprietà privata per alleviare gli orribili mali che derivano dall'istituzione della proprietà privata. È al tempo stesso immorale ed ingiusto. *Il fine giusto da proporsi è di cercare di ricostruire la società su basi tali per cui la povertà sia impossibile*".

5 "Soul", p. 1083: "Cosicché l'uomo ha creduto che la cosa importante fosse avere, senza sapere che la cosa importante è essere". L'attualità di questa contrapposi-

zione è confermata dal notissimo saggio di E. FROMM, *Avere o essere?* (1976).

6 Cfr. MASOLINO D'AMICO, *Oscar Wilde between 'Socialism' and "Aestheticism'*, "English Miscellany" 18 (1967), pp. 128-29.

7 "Soul", p. 1081: "Le virtù dei poveri sono evidenti, e causa di molto rincrescimento ... *i migliori fra i poveri non sono mai grati* ... Per loro la carità è un modo ridicolmente inadeguato di restituzione parziale, o un'elemosina sentimentale, di solito accompagnata da qualche tentativo impertinente del filantropo sentimentale di tiranneggiare la loro vita privata. Perché mai dovrebbero esser grati per le briciole che cadono dalla mensa del ricco? Dovrebbero esser seduti a tavola anche loro, e cominciano a capirlo ... I poveri virtuosi ... sono venuti a patti, a titolo personale, col nemico ed hanno venduto la loro primogenitura per una pessima zuppa".

8 *Ibid.*: "A dire il vero, il possesso della proprietà privata è spesso una faccenda molto deprimente ... Comporta talmente tanti doveri che quando è considerevole è una vera seccatura. Comporta infiniti obblighi, continua attenzione agli affari, continue seccature. Se la proprietà fosse semplicemente fonte di piaceri, si potrebbe anche sopportarla; ma è fonte di obblighi, ed allora diventa insopportabile. Nell'interesse dei ricchi, bisogna liberarsene".

9 *Ibid.*, p. 1084: "Vivere è la cosa più rara al mondo. La maggior parte della gente esiste, e questo è tutto".

10 *Ibid.*, p. 1082: "Questi sono i poeti, i filosofi, gli scienziati, gli uomini di cultura - in una parola, gli uomini veri, che si sono realizzati, e in cui l'umanità intera conquista una realizzazione parziale".

11 Cfr. *ibid.*, p. 1080: "Il Socialismo, ... col trasformare la proprietà privata in ricchezza pubblica, e col sostituire la cooperazione alla competizione".

12 Cfr. C. R. ASHBEE, *An Endeavour towards the Teachings of John Ruskin and William Morris*, London 1901, p. 47.

13 Cfr. H. L. SUSSMAN, *Victorians and the Machine. The Literary Response to Machinery*, Cambridge, Mass. 1960, p. 95.

14 "Art and the Handicraftsman", in *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 176: "Riveriamo le macchine, quando fanno il loro lavoro, quando risparmiano all'uomo dei lavori ignobili e vili"; "Tutte le macchine possono esser belle, perfino quando non sono decorate. Non proponetevi di decorarle. Non si può pensare anche che ogni buona macchina non sia dotata di valore estetico, in quanto la linea della forza e quella della bellezza coincidono". N. PEVSNER, *Pioneers of Modern Design* (1963), Penguin Books 1964, p. 27.

15 "Soul", pp. 1081-2: "Mi sembra quasi incredibile che un uomo la cui vita è sfigurata e resa insopportabile dalle leggi che proteggono la proprietà privata, possa accettare supinamente che continuino ad essere in vigore. Tuttavia, la spiegazione non è in realtà difficile da trovare ... L'infelicità e la povertà sono così assolutamente degradanti, ed esercitano sulla natura umana un effetto così paralizzante, che nessuna classe è davvero consapevole delle proprie sofferenze. È necessario che queste le vengano rivelate da altri, e spesso non ci credono affatto. Quello che dicono i grandi datori di lavoro contro gli agitatori è perfettamente vero ... Seminano lo scontento in una qualche classe, completamente soddisfatta del proprio stato, della comunità. Ecco perché sono assolutamente necessari gli agitatori: senza di loro, nel nostro presente stato imperfetto, non vi sarebbe alcun avanzamento verso la civiltà".

16 *Ibid.*, pp. 1088-9: "Non posso fare a meno di osservare che oggi si dice e si scrive un mucchio di sciocchezze in merito alla dignità del lavoro manuale. Non c'è proprio nulla di necessariamente dignitoso nel lavoro manuale, ed anzi è quasi sempre degradante. ... Spazzare un incrocio stradale fangoso per otto ore durante una giornata di vento è un'occupazione disgustosa. Spazzarlo con dignità mentale, morale, o fisica mi sembra impossibile. Spazzarlo con gioia sarebbe spaventoso. L'uomo è fatto per cose migliori del disturbare il sudiciume. Ogni lavoro di quel genere dovrebbe esser fatto da delle macchine".

17 *Ibid.*: "Il fatto è che la civiltà ha bisogno di schiavi. I Greci avevano perfettamente ragione su questo punto. A meno che non vi siano degli schiavi a fare tutto il lavoro sgradevole, orribile e noioso, la cultura ed il pensiero diventano quasi impossibili. La schiavitù dell'uomo è ingiusta, poco sicura e demoralizzante. È dalla schiavitù delle macchine che il futuro del mondo dipende. Le macchine devono lavorare per noi nelle miniere, e far funzionare tutti i servizi igienici, tutte le sale macchine delle navi, e distribuire la posta quando piove, e svolgere ogni lavoro che sia noioso e sgradevole. *Oggi le macchine competono con l'uomo. In condizioni appropriate, le macchine serviranno l'uomo.*"

18 *Ibid.*: "È utopistico tutto questo? Una carta geografica del mondo che non includa Utopia non è degna neanche di uno sguardo, in quanto lascia fuori l'unico paese dove l'umanità giunge di continuo. E quando l'umanità vi approda, si guarda intorno, e vedendo un paese migliore si rimette in mare per raggiungerlo. Il progresso è la realizzazione delle utopie".

19 "The Critic as Artist", *op. cit.*, pp. 1042, 1043: "Oggigiorno stiamo cercando di respingere la crisi, la rivoluzione come la chiamano i miei amici fabiani, che è alle porte, con l'elemosina e sussidi. Ma quando arriverà la crisi o rivoluzione che sia, saremo impotenti perché non sapremo niente. ... Chi tra coloro che sono presi dalla confusione e dalle tensioni dell'attività quotidiana, il chiassoso uomo politico, o il rissoso riformatore sociale, o il povero sacerdote dalle anguste vedute ... può in tutta serietà pretendere di poter formulare un giudizio intellettuale disinteressato su un qualsiasi argomento? ... Viviamo nell'era di chi lavora troppo ed è troppo poco istruito in cui la gente è così industriosa da diventare completamente stupida".

20 *Ibid.*: "La vera debolezza dell'Inghilterra ... sta semplicemente nel fatto che ha ideali emotivi, non intellettuali".

21 *Ibid.*, pp. 1042, 1043: "Non vi è nazione al mondo che abbia bisogno di gente priva di senso pratico come questa nostra nazione. Da noi, il pensiero è degradato dal suo venir costantemente associato con la prassi. ... L'Inghilterra non sarà mai veramente un paese civile finché non avrà aggiunto ai suoi "dominions" l'isola di Utopia. C'è più d'una delle sue colonie che potrebbe cedere in cambio di un così bel paese. Quello che ci serve è gente priva di senso pratico che veda al di là del momento contingente, e pensi non solo all'oggi, ma al domani".

22 *Ibid.*,p. 1044: "La gente comune capisce così poco che cosa il pensiero veramente sia, che sembra credere di aver condannato senz'appello una teoria quando ha sentenziato che si tratta di una teoria pericolosa; invece, sono solo tali teorie

ad avere un vero valore intellettuale. Un'idea che non è pericolosa non è degna di esser definita un'idea''.

23 *Ibid.*: ''La sicurezza della società si basa sull'abitudine e sull'istinto inconsapevole, e la sua stabilità come organismo sano sulla completa assenza di intelligenza tra i suoi componenti. La grande maggioranza della gente, essendone perfettamente consapevole, naturalmente si schiera dalla parte di quel magnifico sistema che la innalza alla dignità delle macchine, e si rivolta ... furiosamente contro ogni intrusione dell'intelletto in questioni che riguardino la vita''.

24 ''Soul'', p. 1087: ''Lo Stato deve abbandonare ogni idea di governare... perché, come ha detto una volta un saggio molti secoli prima di Cristo, l'umanità va lasciata in pace, non governata. *Tutte le forme di governo sono dei fallimenti.* ... Ogni autorità è degradante, sia per quelli che la esercitano che per quelli che la subiscono ... corrompendo la gente perché si conformi ai suoi dettami, genera tra di noi un grossolano tipo di barbarie satolla''. Nel corso del saggio, Wilde fa spesso riferimento a Cristo ed al suo insegnamento, quello vero e non la versione addomesticata che le classi dominanti usano per tener buone le masse e far loro accettare il loro misero destino come un'imposizione divina. Un interessante accostamento tra ''The Soul'' e *L'Avenir de la Science* dell'ammirato Renan è stato fatto da B. NICHOLAS, *Two Nineteenth-century Utopias: The Influence of Renan's L'Avenir de la Science on Wilde's The Soul of Man under Socialism,* ''Modern Language Review'' (1964), LIX, pp. 361-70. Per Wilde e Chuang Tsu, cfr. ISOBEL MURRAY, *Oscar Wilde's Absorption of Influences: The Case History of Chuang Tzu,* ''The Durham University Journal'' LXIV (15 dicembre 1971), pp. 1-13.

25 *Ibid.*, p. 1090: ''Lo Stato dovrà essere una libera associazione che organizzerà il lavoro''.

26 *Reviews, op. cit.*, p. 426: ''Rendere l'uomo socialista è nulla, ma rendere umano il Socialismo è una gran cosa''. ''Soul'', p. 1082: ''Devo confessare che molte delle teorie socialiste che ho avuto occasione di esaminare mi sembrano viziate da idee autoritarie, se non proprio di coercizione. Ovviamente l'autorità e la coercizione sono inaccettabili... È increscioso che parte della nostra comunità si trovi ora praticamente in schiavitù, ma proporre di risolvere il problema rendendo schiava l'intera comunità è assurdo. ... È chiaro, dunque, che nessuna forma di Socialismo autoritario sarà accettabile''.

27 *Ibid.*, p. 1081: ''L'uomo non dovrebbe esser pronto a far vedere che riesce a vivere come un animale mal nutrito''.

28 Cfr. GEORGE WOODCOCK, *L'anarchia* (1961), trad. it. di E. VACCARI, Milano 1973, pp. 396 e 397-99. Per Wilde e l'anarchismo, cfr. anche D'AMICO, *op. cit.*, pp. 131-33.

29 R. ROSS, ''A Superfluous Note of Explanation to *The Soul of Man*'', premessa all'edizione da lui curata dal saggio wildiano (London 1912), p. vii.

30 G. WOODCOCK, *op. cit.*, p. 396.

31 ''Soul'', p. 1081: ''È mediante la disobbedienza che si è avuto il progresso, mediante la disobbedienza e la ribellione''.

32 Cfr. *ibid.*, p. 1083.

33 *Ibid.*, p. 1080: ''Il Socialismo, il Comunismo o *comunque lo si voglia chiamare*'' (il corsivo è mio).

34 Cfr. WOODCOCK, *op. cit.*, p. 266.

34 bisJ. D. THOMAS, nel suo breve saggio *'The Soul of Man under Socialism: An Essay in Context* (''Rice University Studies'' LI n. 1 (1965) pp. 83-95), tracciando un rapido quadro del contesto del pensiero socialista del tempo accenna anche a Spencer, ma senza stabilire alcun rapporto preciso tra il filosofo e le affermazioni wildiane.

35 ''Soul'', pp. 1100-101: ''L'individualismo ... è il punto cui tende ogni sviluppo. È la differenziazione cui tendono tutti gli organismi. È la perfezione inerente in ogni modo di vita, e cui ogni modo di vita tende. ... Chiedere se l'individualismo sia praticabile è come chiedere se l'Evoluzione sia praticabile. *L'Evoluzione è la legge della vita, e non esiste Evoluzione se non verso l'Individualismo*''.

36 *Ibid.*, p. 1101: ''Quando l'uomo avrà realizzato l'Individualismo, avrà anche modo di esplicare spontaneamente e liberamente le sue doti innate di socialità e di comprensione verso gli altri''.

37 *Ibid.*, p. 1088: ''Con amorevoli cure e sollecitudine ... come una dolorosa forma di follia''. ''La fame, e non il peccato, è la causa della criminalità moderna''.

38 *Ibid.*: ''Quello che la gente qualunque, rispettabile e perbene sarebbe se non avesse da mangiare''.

39 ''The Critic as Artist'', p. 1043: ''Ci vuole un'età profondamente egoista, come la nostra, perché venga deificato il sacrificio di sé. Ci vuole un'età profondamente avida, com'è quella in cui viviamo, perché si dia tanta importanza a quelle virtù superficiali e sentimentali che le procurano un immediato beneficio''.

40 ''Soul'', p. 1081: ''Raccomandare ai poveri di essere economi è al tempo stesso grottesco ed insultante. È come consigliare ad un uomo che sta morendo di fame di mangiare meno''.

41 *Ibid.*, p. 1101: ''Il fine primario della vita dell'uomo è lo sviluppo della propria personalità''.

42 ''The Critic as Artist'', p. 1043: ''L'istruzione è una cosa ammirevole, ma ... nulla che meriti di venir appreso può venir insegnato. ... Un educatore di professione è un uomo talmente occupato a cercare di educare gli altri, che non ha mai avuto il tempo per educare se stesso''.

43 ''Soul'', p. 1101: ''Un uomo è chiamato egoista quando vive nel modo che ritiene più adatto alla piena realizzazione della propria personalità; se, cioè, per lui il fine principale della vita è costituito dallo sviluppo del proprio io. Ma questo è il modo in cui tutti dovrebbero vivere. L'egoismo non è vivere come si vuole, è richiedere agli altri di vivere come vogliamo noi''.

44 *Ibid.*: ''È mostruosamente egoista pretendere che il nostro vicino debba pensarla come noi ed avere le medesime nostre opinioni ... Un uomo che non pensa con la propria testa non pensa affatto''.

45 RAYMOND WILLIAMS, *Culture and Society 1780-1950* (1958), Penguin Books 1963, p. 175. Cfr. anche A. WEST, *The Mountain in the Sunlight,* London 1958, pp. 142-48.

46 Cfr. ''Soul'', pp. 1101, 1104.

47 *Ibid.*, pp. 1103-4: "La sofferenza non rappresenta l'ultimo stadio della perfezione. È semplicemente uno stadio provvisorio e di protesta. Si riferisce a circostanze e situazioni sbagliate, malsane ed ingiuste. Quando i torti, le malattie e le ingiustizie saranno stati eliminati, non avrà più ragione di esistere. ... Quando l'uomo potrà vivere intensamente, pienamente, in maniera perfetta ... senza esercitare alcuna costrizione sugli altri né subirla lui stesso, e tutte le sue attività gli daranno piacere, allora sarà più equilibrato, più sano, più civile, più se stesso. Il piacere è il modo che la Natura ci fornisce per capire ciò che è giusto per noi, ed è il segno della sua approvazione".

48 *Ibid.*, pp. 1104, 1102: "Quando l'uomo è felice, è in armonia con se stesso e ciò che lo circonda"; "Il nuovo Individualismo, al cui servizio il Socialismo, che lo voglia o no, è all'opera, risulterà in una perfetta armonia. ... *Quello che l'uomo ha sempre cercato in verità non sono né la sofferenza né il piacere, ma semplicemente la Vita.* ... L'uomo trarrà sempre gioia dal contemplare la vita gioiosa degli altri".

49 *Ibid.*, p. 1088: "*Lo Stato dovrà fare ciò che è utile. L'individuo dovrà creare ciò che è bello*".

50 *Ibid.*, p. 1083: "Che sono stati in grado di realizzare la loro personalità più o meno completamente"; "liberi dalla povertà".

51 *Ibid.*, p. 1100: "Poiché il passato è ciò che l'uomo non avrebbe dovuto essere. Il presente è ciò che l'uomo dovrebbe essere. Il futuro è ciò che gli artisti sono ora".

52 *Ibid.*, p. 1089: "Gli uomini di scienza... avranno del piacevolissimo tempo libero in cui inventare cose meravigliose per il loro diletto e quello degli altri ... L'umanità si dedicherà agli svaghi, o godrà di un colto ozio che è il vero fine dell'uomo non il lavoro, o creerà cose belle, o leggerà cose belle, o semplicemente contemplerà con ammirazione e diletto il mondo".

53 "Soul", p. 1090: "Ogni qualvolta una comunità, o un potente settore di una comunità o un governo di qualsiasi tipo tentano di imporre all'artista quello che deve fare, l'Arte svanisce completamente, o diventa stereotipata, oppure degenera in una bassa e ignobile forma di artigianato. *Un'opera d'arte è il risultato unico di un temperamento unico al mondo. La sua bellezza ha origine dal fatto che l'artista è quello che è. Non ha nulla a che fare con il fatto che altri vogliano quello che vogliono. ... L'Arte non dovrebbe mai cercare di diventare popolare. Il pubblico dovrebbe cercare di diventare artistico*".

54 *Ibid.*, pp. 1091-2: "Inghiottono i loro classici senza masticarli, e non li gustano"; "Degradano i classici facendone delle autorità ... [usandoli] come randelli per impedire la libera espressione della Bellezza in forme nuove".

55 "Soul", p. 1094: "Quella cosa mostruosa ed ignorante... l'Opinione pubblica, che dannosa e piena di buone intenzioni com'è quando cerca di controllare l'azione, diviene infame e piena di pessime intenzioni quando cerca di controllare il Pensiero o l'Arte".

56 Cfr. WOODCOCK, *op. cit.*, pp. 396. 399. Dello stesso autore si veda anche l'interessante *The Paradox of Oscar Wilde*, London 1948.

57 "Soul", p. 1097: "Le idee di una persona istruita in merito all'Arte derivano com'è naturale da ciò che l'Arte è stata nel passato, mentre la nuova opera d'arte è bella proprio perché è ciò che l'Arte non è mai stata prima di ora". PROUST, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 256.

58 *Ibid.*, p. 1096: "*L'opera d'arte deve dominare lo spettatore: lo spettatore non deve dominare l'opera d'arte ... deve essere ricettivo*". Wilde menziona poi la meritoria attività artistica del grande attore Irving, allora al culmine del successo, che con paziente determinazione era riuscito ad educare il suo pubblico conquistandosene il favore non con l'abbassare la propria arte al suo livello, ma innalzando gradualmente gli spettatori fino a metterli in grado di capire e di gustare la vera arte (cfr. p. 1097).

59 Cfr. WELLEK, *op. cit.*, IV p. 410.

60 *Ibid.*, p. 1098: "La gente talvolta chiede sotto quale forma di governo un artista si trovi più a suo agio. A questa domanda c'è una sola risposta. *La forma di governo più congeniale all'artista è l'assenza di qualsiasi governo*".

NOTA BIBLIOGRAFICA

I. OPERE DI WILDE

OPERE COMPLETE

The Works of Oscar Wilde, a cura di R. ROSS, 14 voll., London 1908.
The Works of Oscar Wilde, a cura di G.F. MAINE, London 1948.
Complete Works of Oscar Wilde, con introduzione di V. HOLLAND, London 1970.

OPERE SCELTE

The Literary Criticism of Oscar Wilde, a cura di S. WEINTRAUB, Lincoln, Nebraska 1968.
The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde (1968), a cura di R. ELLMANN, New York 1970.
Plays, Prose Writings and Poems, a cura di I. MURRAY, London 1975.

LETTERE

The Letters of Oscar Wilde, a cura di R. HART-DAVIS, London 1962.

II. TRADUZIONI ITALIANE

Delle numerosissime traduzioni italiane, oltre a quelle delle raccolte si indicano solo le traduzioni dei testi più specificamente esaminati. Dove non indicato in nota, le traduzioni sono di chi scrive.

Tutte le opere, a cura di A. CAMERINO, 2 voll.; I, *Romanzi e racconti*, Roma 1951; II, *Teatro e poesia*, ivi 1952.
Vita di Oscar Wilde attraverso le lettere, a cura di M. D'AMICO, Torino 1977.
Opere, a cura di M. D'AMICO, Milano 1979.
Oscar Wilde - Antologia di racconti, scritti etici ed estetici, poemetti in prosa e teatro postumo, a cura di F. CUOMO, Roma 1979.
Intenzioni, Milano 1938.
L'anima dell'uomo sotto il socialismo, a cura di G. GUERRASIO, Roma 1979.
Il critico come artista, a cura di F. ELEFANTE, Milano 1980.
Il ritratto di Dorian Gray, a cura di M. AMANTE, con introduzione di F. MARENCO, Milano 1981.
Saggi, a cura di M. D'AMICO, Milano 1981.

III. REPERTORI BIBLIOGRAFICI

S. MASON, *A Bibliography of Oscar Wilde*, London 1914.
I. FLETCHER e J. STOKES, "Oscar Wilde", in *Anglo-Irish Literature. A Re-*

view of Research, a cura di R.J.FINNERAN, New York 1976.
E. H. MIKHAIL, *Oscar Wilde. An Annotated Bibliography of Criticism*, London 1978.

IV. STUDI BIOGRAFICO-CRITICI

La presente bibliografia ha carattere essenziale e si riferisce soprattutto agli studi utilizzati nel lavoro o comunque consultati. Non sono invece indicate le numerose opere di carattere filosofico, teorico, critico, poetico e narrativo delle quali ci si è avvalsi nello studio del contesto culturale e della genesi, nonchè nell'analisi comparativa degli aspetti più significativi del pensiero estetico wildiano, per cui si rimanda alle note.

BIOGRAFIE

H. PEARSON, *The Life of Oscar Wilde*, London 1946.
P. JULLIAN, *Oscar Wilde*, Paris 1967, (trad. it. Torino 1972).
R. CROFT-COOKE, *The Unrecorded Life of Oscar Wilde*, London 1972.
H. MONTGOMERY HYDE, *The Trials of Oscar Wilde* (1948), ed. riv. London 1973.
H. MONTGOMERY HYDE, *Oscar Wilde*, London 1975.
S. MORLEY, *Oscar Wilde*, London 1976.
Oscar Wilde - Interviews and Recollections, a cura di E.H. MIKHAIL, 2 voll., London 1979.
P. F. GASPARETTO, *Oscar Wilde - L'importanza di essere diverso*, Milano 1981.

MONOGRAFIE

A. GIDE, *Oscar Wilde*, (1901), Paris 1947.
E. BOCK, *Walter Paters Einfluss auf Oscar Wilde*, Bonn 1913.
E. BENDZ, *The Influence of Pater and Matthew Arnold in the Prose - Writings of Oscar Wilde*, Gothenburg 1914.
A. SYMONS, *A Study of Oscar Wilde*, London 1930.
F.K. BAUMANN, *Oscar Wilde als Kritiker der Literatur*, Zürich 1933.
K. HARTLEY, *Oscar Wilde: l'influence française dans son oeuvre*, Paris 1935.
E. RODITI, *Oscar Wilde*, Norfolk, Conn. 1947.
G. WOODCOCK, *The Paradox of Oscar Wilde*, London 1948.
A. OJALA, *Aestheticism and Oscar Wilde*, 2 voll., Helsinki 1955.
G. GLUR, *Kunstlehre und Kunstanschauung des Georgekreis und die Aesthetik O. Wildes*, Berne 1957.
E. SAN JUAN Jr., *The Art of Oscar Wilde*, Princeton, N. J. 1967.
M. D'AMICO, *Oscar Wilde*, Roma 1973.
C.S. NASSAAR, *Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde*, New Haven e London 1974.
J. DE LANGLADE, *Oscar Wilde écrivain français*, Paris 1975.

R. SHEWAN, *Oscar Wilde. Art and Egotism*, London 1975.
J. E. CHAMBERLIN, *Ripe was the Drowsy Hour: The Age of Oscar Wilde*, New York 1977.
R. ELLMANN e E.J. ESPEY, *Oscar Wilde: Two Approaches*, Los Angeles 1977.
J. STOKES, *Oscar Wilde*, London 1978.
P.K. COHEN, *The Moral Vision of Oscar Wilde*, London 1978.

RACCOLTE DI SAGGI

Wilde and the Nineties. An Essay and an Exhibition, a cura di C. RYSKAMP, Princeton, N. J. 1966.
Oscar Wilde: The Critical Heritage, a cura di K. BECKSON, London 1970.
Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays, a cura di R. ELLMANN, Englewood Cliffs, N. J. 1969.

SAGGI E ARTICOLI

W. HAMILTON, "Mr Oscar Wilde", in *The Aesthetic Movement in England*, London 1882.
M. PRAZ, "Oscar Wilde" (1925), in *Il patto col serpente*, Milano 1972.
E. CECCHI, "Il mito di Wilde" (1928), in *Scrittori inglesi e americani*, Milano 1954, I.
J. PICK, *Divergent Disciples of Walter Pater*, "Thought", XXXII, 1948.
"Adam", XXII, 1954. Numero unico dedicato a Oscar Wilde.
R. ELLMANN, *Romantic Pantomime in Oscar Wilde*, "Partisan Review", aut. 1963.
B. NICHOLAS, *Two Nineteenth-Century Utopias: The Influence of Renan's "L'Avenir de la Science" on Wilde's "The Soul of Man under Socialism"*, "Modern Language Review", LIX, 1964.
H. SCHIFF, *Nature and Art in Oscar Wilde's "Decay of Lying"*, "Essays and Studies", XVIII, 1965.
J.D. THOMAS, *"The Soul of Man under Socialism": An Essay in Context*, "Rice University Studies", LI, no. 1, 1965.
D. MAY, "Oscar Wilde", in *Critics Who have Influenced Taste*, a cura di A. P. RAYAN, London 1965.
M. D'AMICO, *Oscar Wilde between "Socialism" and "Aestheticism"*, "English Miscellany", 18, 1967.
J.D. THOMAS, *The Intentional Strategy in Oscar Wilde's Dialogues*, "English Literature in Transition", XII, no. 1, 1969.
R. ELLMANN, "Oscar and Oisin", in *Eminent Domain*, New York 1970.
P. RIEFF, *The Impossible Culture: Oscar Wilde and the Charisma of the Artist*, "Encounter", XXXV, sett. 1970.
I. MURRAY, *Oscar Wilde's Absorption of "Influences": The Case History of Chuang Tzu*, "The Durham University Journal", vol. LXIV, dic. 1971.
V.W. HARRIS, *Arnold, Pater, Wilde, and the Object as in Themselves They See*

It, "Studies in English Literature", XI, no.4, aut. 1971.
J.E. CHAMBERLIN, *Oscar Wilde and the Importance of Doing Nothing*, "Hudson Review", XXV, no. 2, est. 1972.
H. SUSSMAN, *Criticism as Art: Form in Oscar Wilde's Critical Writings*, "Studies in Philology", LXX, genn. 1973.
R.J. GREEN, *Oscar Wilde's Intentions: An Early Modernist Manifesto*, "British Journal of Aesthetics", XIII, no.4, aut. 1973.
G. FRANCI, "Oscar Wilde", in *Il sistema del dandy. Wilde - Beardsley - Beerbohm*, Bologna 1977.
G. FRANCI, "L'arte come Utopia realizzata (Oscar Wilde o dell'Esteticità)", in AA. VV., *Forme dell'Utopia*, Milano 1979.
I. ELIMIMIAN, *The Preface to Dorian Gray in the Light of Wilde's Literary Criticism*, "Modern Fiction Studies", vol. 26, no. 4, inv. 1980-81.

V. ALTRE OPERE

Tra le numerose opere a carattere non specifico che contengono contributi su Wilde, si veda:

L. ROSENBLATT, *L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne*, Paris 1931.
A.J. FARMER, *Le mouvement estétique et décadent en Angleterre*, Paris 1931.
M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1933), Firenze 1966.
W. GAUNT, *The Aesthetic Adventure*, London 1945 (trad. it. *L'avventura estetica*, Torino 1962).
G. HOUGH, *The Last Romantics* (1909), London 1961.
A. LOMBARDO, *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo*, Roma 1950.
F. KERMODE, *Romantic Image* (1957), London 1971.
G. HOUGH, *The Last Romantics*, (1949), London 1961.
A. LOMBARDO, *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo*, Roma 1950,
W. K. WIMSATT e C. BROOKS, *Literary Criticism. A Short History*, New York 1965.
R. WELLEK, *Storia della critica moderna* (1965), 4 voll., trad. it. A. LOMBARDO e R.M. COLOMBO, Bologna 1971, IV.
R. SPENCER, *The Aesthetic Movement*, London 1972.
Decadence and the 1890s, a cura di I. FLETCHER e M. BRADBURY, London 1979.
R. GILMAN, *Decadence - The Strange Life of an Epithet*, New York 1979.

Gabriella Micks La Regina è professore associato di Lingua e Letteratura Inglese presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università "G. D'Annunzio" a Pescara. Ha pubblicato studi sul '500 e '600 inglese e su Hawthorne. Da alcuni anni si occupa dell'estetismo inglese: di recente ha dedicato due saggi a Walter Pater, sul quale sta preparando una monografia.

Questo studio, che si concentra su alcuni testi chiave dell'attività saggistica wildiana, si propone di mettere in rilievo la capacità di Wilde di rielaborare e sviluppare idee e concetti in una sintesi dialettica che ha una sua struttura originale e lucidamente motivata e logicamente costruita, sottolineando inoltre la validità di certe sue formulazioni sulla natura e funzione dell'arte e della critica che hanno anticipato (e talvolta influenzato) alcune importanti tendenze nell'arte e nella critica del nostro secolo. L'analisi del pensiero estetico wildiano è stata condotta inserendolo in un duplice contesto, quello in cui si è gradualmente formato e si è venuto formulando, e quello della cultura europea delle prime decadi del '900 e oltre, fornendo in entrambi i casi i riferimenti, paralleli e richiami più opportuni per enucleare i punti centrali delle formulazioni wildiane, chiarirne le motivazioni, il significato e la portata, nonché la validità e (talvolta) l'originalità, oltre all'indubbia carica innovatrice ed eversiva.

L. 12.000
IVA INCLUSA